

А. ЛАПТЕВ • В ПУТИ...

A.Λ.



А. М. ЛАПТЕВ

В ПУТИ...

ЗАПИСКИ ХУДОЖНИКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО» . МОСКВА . 1972

Издательство выражает признательность
И. Н. Лаптевой за содействие в подготовке
издания этой книги



ПРЕДИСЛОВИЕ

Издание воспоминаний, написанных художником,— явление не столь частое в нашей литературе. Тем больший интерес вызывает появление каждой новой книги. Жизненные наблюдения, размышления об искусстве, самородные зерна конкретного опыта мастера, помогающие лучше понять его творчество,— вот что прежде всего привлекает в таких воспоминаниях, придает им особенный колорит и ценность, тем более значительную, чем более содержательной личностью является сам автор.

Алексей Михайлович Лаптев (1905—1965), заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР, широко известен главным образом как художник-график. Однако многостороннее дарование А. М. Лаптева позволило ему успешно работать не только в разнообразных жанрах графики, но и в деревянной скульптуре и в прикладном искусстве.

В ноябре 1966 года в Москве состоялась выставка произведений А. М. Лаптева, подытожившая его творческий путь. Она стала для многих как бы открытием заново большого и разностороннего мастера — так велико было впечатление от собранных воедино его работ: поэтичных пейзажей, острых по характеристике портретов, больших циклов иллюстраций к литературным произведениям, занятных деревянных игрушек-зверят, декоративных фарфоровых фигурок и фантастической вереницы своеобразных «скульптур» из корней и сучьев...

Многогранность творчества А. М. Лаптева органически вытекала из широты и разносторонности его интересов, и все направления его работы не были обособленными, но находились в гармонической взаимосвязи. Достижения в станковой графике (пейзаж, анималистический рисунок) обогащали работу в книжной иллюстрации, а она, в свою очередь, несомненно повлияла на углубление образных характеристик в станковых портретных рисунках и несомненно отразилась также в его декоративных произведениях и скульптуре из корней.

Творческий путь Лаптева, начавшийся в 1920-е годы, отличался большой целеустремленностью и непрерывной работой над совершенствованием мастерства. Как и у большинства художников его поколения, это был путь трудных исканий, неустанного осмысления задач искусства и методов своего труда под убедительным воздействием требований, выдвинутых жизнью.

Художник умел чувствовать особую «природу» графического искусства — строгого и обостренного, точного и пластичного, выразительного и лаконичного. Особенно много работая в области рисунка пером, он мастерски владел самой разнообразной техникой и материалами рисунка: углем и сангиной, акварелью и пастелью. С годами художник, преодолевая известную «многословность», порой наблюдавшуюся в его ранних рисунках, постепенно освободился от дробности и суховатой протокольности изображения. В период творческой зрелости Алексей Михайлович достиг в своих работах художественной цельности, реалистической выразительности и силы образов.

С детских лет А. М. Лаптев с неизменным увлечением рисовал с натуры. Его восприятие мира отличалось отчетливо-аналитическим характером. Постепенно складывался его своеобразный графический дневник жизненных наблюдений, служивший художнику «арсеналом» для последующей творческой работы, отбора и синтеза. И быстрые наброски и более тщательные зарисовки художника, при всей их естественной непринужденности, всегда композиционно организованы и по-своему совершенны (в этом он был последователем своего учителя по Вхутемасу Н. Н. Купреянова). Композиция в рисунках Лаптева обычно отличается большой продуманностью, стройностью, а в итоге изобразительные средства действуют слаженно, как музыканты в хорошем оркестре. Во многом поэтому рисунки Лаптева доходчивы и легко воспринимаются зрителем, будь то сложный панорамный пейзаж или книжная иллюстрация, изобилующая описательными подробностями.

Лаптев — не бесстрастный аналитик. Каждый его рисунок согрет эмоциональным мироощущением автора, это всегда взволнованный лирический рассказ о жизни, людях, природе, и поиск выразительного художественного языка не заслоняет главного — стремления отобразить большую правду бытия.

Его творчество крепко связано с трудом родного народа, с жизнью Советской страны. Лаптев—художник-реалист в подлинном смысле этого слова. Он не терпел поверхностности, пошлости, фальши ни в чем. Тснко чувствуя красоту в природе и в жизни, он увлеченно воплощал ее в своем творчестве.

Вспоминается его мастерская — средоточие красоты в разнообразных художественных проявлениях: в задушевной поэтичности пейзажных рисунков, фантастике «лесных диковин», звучной пестроте изделий декоративного искусства. И посреди этого великолепия творческой фантазии — сам хозяин мастерской, большой, добродушный, с испытующим взглядом внимательных глаз...

Лаптев явился одним из пионеров в создании больших тематических серий в советской станковой графике. Он строил их, как правило, из крупноформатных сюжетных рисунков-картин, добиваясь масштабности изобразительного повествования.

Тематика лаптевских серий разнообразна и актуальна. Это и новый металлургический центр Урала (первая серия — «Заводы Красноуральска», 1936), и трудовые будни хлеборобов (серия «Сальские степи», 1940—1941) и рыбаков («Каспийская серия», 1941).

Во множестве выразительных зарисовок запечатлен суровый облик военной Москвы 1941—1942 годов; из поездок на Калининский и Юго-Западный фронты (1942—1943) художник привозит зарисовки, послужившие основным материалом для «Военной серии». Изобразив в ней картины страшных разрушений, он не только передал горечь страданий народа, но и запечатлел мужественные образы защитников Родины — солдат, летчиков, партизан и самоотверженных тружениц-женщин, своей работой на заводах и полях помогавших победе.

Наиболее удачные листы его «Военной серии» приобрели широкую популярность и признание зрителя. Это «Ежи» у Савеловского вокзала», «Город Калинин после ухода врага», «Партизаны из отряда Баскакова» и др. «Военная серия» Лаптева, вместе с серией Д. А. Шмаринова «Не забудем, не простим!», была отмечена в 1944 году дипломом I степени Комитета по делам искусств.

После войны в циклах графических листов художник вновь возвращается к теме мирного созидательного труда народа: он создает «Колхозную сюиту» (1947), портреты знатных рабочих заводов Москвы (1948). На Всесоюзной художественной выставке 1947 года, где была экспонирована «Колхозная сюита», обратили на себя внимание листы «Колхозный сторож» и «Пашня» — эпический образ распаханного бескрайнего поля со свежими бороздами, обегающими заросший дзот.

Особенность и сила лаптевских графических серий заключается прежде всего в сочетании тщательно продуманных образных решений с непосредственностью и свежестью отображения жизненных впечатлений.

В последние годы А. М. Лаптев увлеченно работал над пейзажными сериями, в которых наряду с черно-белым рисунком все шире использовал цвет (акварель, пастель). Сдержанно-строгий, отточенный рисунок характерен для серии пейзажей Чехословакии. Величавость, воздушность и цветовая насыщенность отличают пейзажи Рима. Но особенно примечательны созданные Лаптевым в последние годы (1960—1964) задушевные образы родной русской природы, с их лирической прелестью и широкими просторами, с музыкальным «звучанием» цвета.

Значителен вклад А. М. Лаптева в область книжной иллюстрации. Первые опыты Лаптева относятся к концу 20-х и началу 30-х годов, когда он, студент Вхутемаса—Вхутеина, а затем его выпускник, выполняет рисунки к изданиям «Молодой гвардии» и Госиздата. И хотя ему, по его словам, больше «перепадали тонюсенькие детские книжки», эта работа имела для молодого художника большое практическое значение — он приобретал опыт. Лаптеву довелось делать рисунки к рассказам о животных В. Бианки и сказкам; он стал одним из первых иллюстраторов произведений Агнии Барто («Про войну», ГИЗ, 1930) и стихотворения В. Маяковского «Что такое хорошо и что такое плохо» (ГИЗ, 1930). Лаптев также явился и пионером наглядной политической агитации в книжной графике для детей: его книжка «Пятилетка» (ГИЗ, 1930), ныне ставшая библиографической редкостью, была в те годы очень популярна. Для этой важной и новой темы Лаптев изобрел и новую, необычную форму альбома-раскладушки с откидными «крылышками». На его страницах в рисунках и цифрах художник вел живой и увлекательный рассказ о великом плане всенародной стройки. Кстати сказать, эту книжку видел А. М. Горький и одобрительно отозвался о ней (сб. «Горький и советская печать». М., «Наука», 1961, кн. 1, стр. 220—222). В 1927—1929 годах рисунки Лаптева часто появлялись также на страницах «Пионера» и в других журналах.

Логическим продолжением этой работы было активное участие Лаптева в иллюстрировании первых стабильных школьных учебников, выпускавшихся Учпедгизом в середине 30-х годов. А с 1937 года началось длительное сотрудничество Лаптева с Издательством детской литературы.

Тридцатые годы стали для А. М. Лаптева периодом интенсивного творческого роста. В тесном общении с жизнью родной страны, в творческих поездках на заводы, в колхозы (особенно частых в период подготовки к выставке «Индустрия социализма») художники получали тот богатый жизненный материал, который питал их искусство. Урал, Сальские степи, Каспий... Работа над книжной графикой отошла на второй план. Обширный запас живых впечатлений переплавлялся у Лаптева в те годы прежде всего в большие тематические серии станковых тоновых рисунков-картин, отобразивших мирную жизнь нашей страны, а затем и героику военных будней.

С самого начала Великой Отечественной войны А. М. Лаптев с группой художников-москвичей участвует в организации и выпуске сатирических литографированных «Окон МОССХа» и создает ряд плакатов «Окон ТАСС», листовок и т. д. В эти годы его зарисовки с натуры стали частью изобразительной летописи войны, созданной самоотверженными усилиями многих советских художников. И когда в 40-х годах Лаптев возобновил работу в книжной иллюстрации, то он возвратился к ней уже зрелым мастером, с возросшим творческим опытом и окрепшим реалистическим мастерством рисовальщика.

Крупнейшими работами Лаптева-иллюстратора в конце 40-х — начале 50-х годов явились его рисунки к «Поднятой целине» М. А. Шолохова и «Мертвым душам» Н. В. Гоголя. Эти классические произведения привлекли внимание Лаптева не только эпической широтой повествования, но и социальной заостренностью образов, глубоким лиризмом и заразительным юмором.

Лаптев был одним из первых иллюстраторов «Поднятой целины» (1948—1954). В этом труде ему помогли и опыт предыдущей работы и впечатления тех юношеских лет, когда он жил с семьей в деревне, где был очевидцем ломки старых устоев в первые годы Советской власти. Шолоховские герои были близки и понятны Лаптеву. На основе натурных зарисовок, выполненных по совету писателя на Северном Донце, художник создал цикл рисунков, воплотив в них образы Давыдова, Нагульнова, деда Щукаря и других героев книги. Он включил в иллюстрации романа и великолепные пейзажи, а монументальный образ свежевспаханного поля служит символическим «ключом» романа. Продолжая эту работу в 1951—1954 годах, Лаптев сделал большое количество перовых рисунков в тексте, заставок, расширил систему изобразительных средств в иллюстрировании книги и частично доработал страничные композиции, устранив некоторую суховатость в изобразительной трактовке действующих лиц. Дополнив цикл новыми листами, он развил в них образы коммунистов казачьего колхоза и острее показал атмосферу классовой борьбы в деревне в годы коллективизации.

Выразителен рисунок «Давыдов едет в Гремячий Лог» (1948), где сани Давыдова, чернеющие вдали, словно плугом, врезаются в мглистую и стылую снежную целину. Таясь в ночном сумраке хаты, обсуждают свои темные дела враги новой жизни («Половцев и Островнов», 1948). Художник нашел убедительные средства для характеристики их зловещего образа, их изолированности и обреченности — мерцающие отсветы ночника, напружинившиеся фигуры в тесном закутке хаты за печкой, их огромные хищные тени... Сильное впечатление оставляют рисунки, характеризующие динамический образ Макара Нагульнова: полный трагизма и вместе с тем мудрого жизнеутверждения лист «Нагульнов на кургане» (1948) или известный лист «Нагульнов защищает амбар с хлебом» (1948), передающий отчаянную смелость Макара, спасающего колхозное зерно от расхищения. Окрашены мягким юмором рисунки, изображающие деда Щукаря в различные моменты его богатой происшествиями жизни. Исполнены большой внутренней силы листы, воплощающие центральный образ романа — коммуниста Давыдова («Давыдов», 1948; «Давыдов выступает на собрании», 1954). М. А. Шолохов положительно отозвался об этом большом труде художника.

Иллюстрации к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя (1951—1953) состоят из двадцати пяти страничных рисунков и около ста пятидесяти мелких перовых рисунков в тексте, заставок и концовок. Соответственно гоголевскому приему последовательного показа персонажей художник создал в своих иллюстрациях яркую галерею гоголевских героев. И хотя иллюстрирование поэмы Гоголя имеет более чем вековую традицию, связанную с именами крупнейших мастеров русской графики — А. А. Агина, П. М. Боклевского, П. П. Соколова и других,— Лаптев сумел сказать и свое, новое слово. Во многих случаях он дал углубленное толкование гоголевской поэмы, акцентировал моменты и стороны, не находившие прежде должного воплощения.

Эти рисунки не просто «представляют» нам гоголевских персонажей, в них — отсвет бурно развивающихся событий гоголевского повествования. Они передают динамику действия, пронизывающего поэму. На рисунках А. М. Лаптева герои «ожили» — они знакомятся и ссорятся, встречаются и расстаются, умиляются и негодуют. Словом, они активно действуют. Отсюда такую важную роль приобретают у Лаптева позы, жесты, мимика, несущие глубокую психологическую нагрузку.

Тщательное изучение деталей обстановки, мебели, костюмов и вообще всего необходимого «реквизита» помогло художнику верно передать эпоху и среду, в которой живут и действуют герои поэмы. Лаптев не только тщательно продумал «режиссуру» всей серии иллюстраций, он «разыгрывает» для себя каждую сцену, вживается в каждую ситуацию, как бы перевоплощаясь последовательно во все персонажи, добиваясь яркого образного звучания любого из своих добротно сделанных рисунков. Как великолепно обыграны художником «интригующие» моменты первых появлений Чичикова перед читателем-зрителем: сначала это только его бричка, наглухо закрытая и исчезающая в воротах постоялого двора, а затем и сам герой, осторожно выглядывающий из-за спины долговязого полового за столиком в трактире. Прекрасно сыграна и острокомедийная сцена Чичикова с расходившимся Ноздревым, где контраст поз выразительно передает состояние героев и где каждая деталь, в том числе и оскаленная кабанья морда на стене, точно найдена, включена в вихрь действия и отлично «работает».

Лаптев создал великолепные по своему психологизму изобразительные характеристики почтенного Павла Ивановича. Вот Чичиков, одеваясь к визиту и изысканно изогнувшись на фоне облезлой стены трактирного номера, репетирует перед зеркалом свои обольстительные улыбки. А вот он в ошеломляющий момент открытия хитрого способа обогащения (рисунок «Эх я, Аким-простота!»). Поза и жест передают самую сущность его плутовской души.

Остро трактованы и другие герои поэмы: масляной улыбкой плавится лицо Манилова, буйствует неуемный Ноздрев, по-паучьи копошится трухлявый Плюшкин, тяжелой массой громоздится неуклюжий Собакевич (хотя громадность его, пожалуй, слишком утрирована). В страничных или «полосных» композициях, выполненных черной акварелью, художник мастерски использовал светотень во всем богатстве тональных градаций. В рисунке «Приезд Чичикова к Коробочке» светотень выявляет точно подмеченное художником разительное сходство запасливой помещицы с мышкой-норушкой. В перовых рисунках, теснее связанных со страницами текста, острее передан силуэт, четче линия, лаконичнее штрих.

Духом гоголевской едкой иронии, переходящей в беспощадную сатиру, проникнуты почти все лаптевские иллюстрации к «Мертвым душам». Отсюда и элементы гротескного заострения графического языка, когда каждая деталь, каждый жест приобретают подчеркнуто-образное значение. Взять хотя бы маленький рисунок «Собакевич у осетра» — грузная фигура Собакевича, изготовившегося к поглощению огромной рыбины, или рисунок «Манилов и Чичиков у двери», изображающий в смешной симметричной композиции «галантную» сцену их обоюдных поклонов. Лаптев умеет образно обыграть даже такую деталь, как сапоги: щегольские у Чичикова, сияющие глянцем у Манилова, слоноподобные у Собакевича, растоптанные на ногах у пьяного Петрушки или сверкающие лаком парадные сапоги хлыщеватого поручика, занятого их примеркой...

Благодаря гротескной заостренности в рисунках Лаптева есть много созвучного гоголевскому убийственному юмору.

Очень существенно, что Лаптев сумел изобразительно передать многоплановость гоголевского повествования, и в этом также заключено то новое, что художник внес в традицию иллюстрирования «Мертвых душ». Лаптев нашел изобразительный противовес уродливой галерее типов российского дворянства. Это образы крестьян, величавых, степенных, сильных, и монументальный образ Руси в великолепных пейзажных рисунках.

В конце 50-х годов Лаптев снова обращается к Гоголю и создает цикл поэтических иллюстраций к «Вечерам на хуторе близ Диканьки». Расширяя арсенал изобразительных средств, он мягко, ненавязчиво вводит в страничные рисунки цвет (акварель, пастель). Художник сумел передать лиризм гоголевских повестей и их искрящийся народный юмор.

Многолетней была работа Лаптева над иллюстрированием басен Крылова. Дарование рисовальщика-анималиста привело его к созданию рисунков на темы крыловских басен еще в довоенные годы. С 1944 года Лаптев неоднократно возвращался к этой серии композиций, увеличивая и совершенствуя ее. Важно, что с самого начала работы над этими рисунками Лаптев почти не применяет традиционных приемов «одевания» персонажей-животных и «бутафории». Учитывая опыт Валентина Серова, он изображает животных в их естественной среде. За долгие годы увлеченного рисования животных художник хорошо изучил их повадки, строение тела. Поэтому он сумел раскрыть смысл басни самой позой животного, его движением, «жестом», пусть неожиданным, но всегда оправданным.

Постепенно, от варианта к варианту, менялся характер композиций. В 40-е годы это были, большей частью, развернутые тоновые, «картинные» композиции, отражавшие стремление художника к обстоятельности изобразительного повествования, нагруженные пейзажными подробностями. Многократно перерабатывая рисунки, Лаптев постепенно освобождал их от композиционной усложненности и подробной тональной моделировки, иллюстрации становились более лаконичными, точнее соответствующими жанру басен. Широко известны иллюстрации Лаптева к книжкам Н. Носова о приключениях Незнайки.

Лаптев был и одним из немногих создателей веселых книжек-картинок для малышей, где он выступал одновременно как художник и как поэт, как автор забавных рисунков и стихотворных текстов к ним, написанных в форме легко запоминающихся песенок, считалок, прибауток. Это книжки «Забавные малыши» («Советский художник», 1948, 1949), «Фу ты, ну ты!», «Забавные картинки» (Детгиз, 1958), «Малыши» («Детская литература», 1964), «Раз, два, три» («Малыш», 1966) и другие. Лаптев изображал как бы крупным планом привлекательный для ребенка мир «малых величин» — бабочек, цветов, пичужек, зверят-малышей, разыгрывал с ними веселые сценки. Прекрасно понимая психологию ребенка, он никогда ни в тексте ни в рисунках не подделывался под обманчивый «детский примитив», не допускал и сухого, формального упрощенчества. Своеобразие его рисунков не только в их занимательности, но и в том, что одновременно они и декоративно красивы, и юмористически «обострены», и чуть-чуть сказочно условны, и вместе с тем не теряют живой достоверности. Лаптев уважал своих маленьких читателей-зрителей, он непринужденно вел с ними дружескую «беседу», помогая детям сделать первые шаги в открытии удивительного, поучительного и прекрасного в окружающем мире.

Многолетнее увлечение рисованием животных воплотилось у Лаптева не только в книжной графике для малышей и иллюстрациях к басням Крылова и Михалкова, но и в созданных им произведениях прикладного искусства — мелкой скульптурной пластике из фарфора и фаянса, декоративно-стилизованных токарных фигурках и игрушках из дерева. Лаптев с детства любил дерево, красоту древесных слоев на распиле, запах свежеструганой поделки из липы...

Увлекшись в 50-е годы скульптурой из корней, он нашел в ней свой «второй изобразительный мир», выявляя угаданные им фантастические образы в причудливых изгибах, сплетениях, наплывах корней и сучьев. Его привычная точность ви́дения получила здесь свое естественное дополнение в безудержной свободе фантазии. С течением времени эти работы в изобилии населили его мастерскую, заняв длинные полки вдоль стен. Тут и крылатая антилопа, и мартышка без очков, и кикимора, и

множество других фольклорных, сказочных, неожиданно выразительных созданий, среди которых выделялся характерным силуэтом гордый Дон-Кихот на своем костлявом Россинанте. Лаптев стал одним из первых популяризаторов этого необыкновенного, но общедоступного вида творчества. Он экспонировал многие свои скульптуры из корней на выставках, и его «Дон-Кихот» приобрел особенную известность. Об этом своем увлечении он написал интересную книжку «Лесные диковины» (Детгиз, 1959), в которой открывает юным читателям необыкновенную красоту окружающей природы.

А. М. Лаптев был глубоко убежден, что художник может развиваться, лишь совершенствуя свое искусство в неустанных поисках. Он и сам был в постоянном творческом поиске и, как клятву, записал в дневнике: «Остановленность не принимаю». Может быть, поэтому Лаптев с большим вниманием относился и к вопросам сугубо методического характера, улучшения преподавания основ изобразительного искусства в наших школах и в художественных учебных заведениях. Он стремился лично помочь молодым художникам в их профессиональном росте, не только активно участвуя в различных художественных советах и выставкомах, но и создав ряд интересных книг, обобщающих его собственный творческий опыт и ставших полезными пособиями для молодежи: «Как рисовать лошадь» («Искусство», 1953), «Рисунок пером» (Издательство Академии художеств СССР, 1962) и другие. Он не забыл и совсем юных любителей искусства и обратился к ним с увлекательными книжками «Как я рисовал в зоопарке» («Советский художник», 1950) и «Лесные диковины».

Хочется подчеркнуть, что А. М. Лаптеву были присущи качества, столь важные для современного художника: утверждение в искусстве большого жизненного содержания, стремление к реалистической полнокровности, эмоциональной взволнованности и общественной значительности творчества, способность к пытливому осмысливанию действительности в своей творческой практике.

В литературном наследии Лаптева особое место занимает книга его воспоминаний. Алексей Михайлович работал над ней целый ряд лет. Он неоднократно возвращался к рукописи, переделывал, уточнял отдельные места, добавлял новые и новые страницы. Основой книги, ее канвой и исходным материалом послужили дневниковые записи, путевые заметки и т. п. Одной из причин, побудивших Лаптева взяться за работу над этой книгой, было, как он сам не раз говорил, желание показать молодежи, что помогает развитию художника, рассказать об опыте своей жизни и творчества. На страницах книги открывается большой и интересный мир его впечатлений, переживаний, размышлений.

Рукопись этой своеобразной творческой автобиографии Лаптева не завершена автором: в январе 1965 года он скоропостижно скончался. Некоторые части оказались фрагментарны, отрывочны. Но познавательная ее ценность несомненна.

Книга отличается несложной композицией: Лаптев придал своим воспоминаниям очерковый характер. Он не ставил задачи написать подробную автобиографию, представить исчерпывающую картину своей жизни и творчества. Многое он просто опустил, о многом сказал «мимоходом», стремясь заострить внимание на существенных и ярких событиях своего жизненного и творческого пути. А. М. Лаптев удивительно скромен — в его книге нет и намека на «позу», авторское самоутверждение, абсолютизацию своих мнений. Искренне и честно делится он с читателем своими сомнениями и раздумьями, анализирует свои творческие промахи и неудачи, радуется успехам, а в особенности — успехам коллег и друзей. Он и не пытался дать в книге широкой картины своего времени, словно опасаясь слишком монументального фона для скромного рассказа художника о своей работе. Но художнику всегда было свойственно острое чувство современности, и вся его работа, все его творчество тесно связаны с жизнью родной страны. Поэтому не только его произведения, но и страницы его воспоминаний ощутимо хранят живое дыхание нашей эпохи. Для понимания роли ранних жизненных впечатлений в формировании художника очень важны те части воспоминаний А. М. Лаптева, где он рассказывает о своем детстве и юности.

Годы профессиональной учебы в студии Ф. И. Рерберга (1923) и во Вхутемасе — Вхутеине (1924—1929) описаны Лаптевым эмоционально, но все же несколько односторонне и, конечно, субъективно. Несомненно, в 20-е годы энергичные поиски «новых форм» искусства и методов его преподавания наложили свой отпечаток на деятельность Вхутемаса — Вхутеина, сказавшись в пристрастии к экспериментам, не всегда оправданным и вызывавшим элементы стихийности в учебной работе. Но жизнь там била ключом, в поисках и спорах выяснялась истина, а в пестром составе педагогов ярко выделялись большие мастера реалистического искусства, умевшие много дать своим ученикам.

На формирование молодого Лаптева как художника наибольшее влияние оказали такие мастера графики, как П. И. Львов и особенно Н. Н. Купреянов, замечательный художник и вдумчивый педагог. Если Львов поддержал и развил у Лаптева остроту эмоционального, быстрого рисунка, то Купреянов повлиял на композиционное дарование Лаптева, на его стремление к пластической красоте и свободе рисунка, на формирование метода тематических серий.

И все же Лаптеву не пришлось получить за годы учебы достаточно глубокой и всесторонней профессиональной подготовки. И весьма важно, что он по окончании учебы пришел к выводу о необходимости систематического творческого самоусовершенствования и для себя и для каждого молодого художника.

Все последующие творческие годы прошли у Лаптева в упорной работе над собой, в изучении природы, натуры, в постижении опыта мастеров, в стремлении всегда и всюду идти в ногу с жизнью всей страны, и это способствовало его неуклонному творческому росту как вдумчивого художника-реалиста. Его творческий опыт еще раз подтверждает, что вся жизнь подлинного художни-

ка — это непрестанная учеба у природы и жизни. И показательно в этом смысле то место в его воспоминаниях, где он рассказывает о впечатлении от широких степных просторов, напоенных воздухом и светом, побудивших его работать над приемами тонально-пространственного рисунка.

Много важного для понимания особенностей творчества Лаптева заключено в главах, посвященных воспоминаниям о военных годах, о работе над отдельными циклами графических работ. Очень интересны впечатления о его зарубежных путешествиях. В этих записках сказалась его неутомимая наблюдательность, жажда приобщения к шедеврам искусства, проявилась с особой силой и его истинная интеллигентность, широта культурных интересов и национальное достоинство: при всем его восхищении природой Чехословакии и Италии, уважении к людям, интересу к колоритному быту этих стран он во всем оставался сыном родной России...

Следует несколько остановиться на иллюстрациях к книге. Это наглядная творческая автобиография художника, начиная с самых ранних детских лет (что особо ценно!). Детские рисунки Лаптева при всей их трогательной непосредственности поражают добротностью, детальностью и говорят о природной точности ви́дения юного автора. В период обучения, давший Лаптеву основы изобразительной грамоты, его художественный почерк несколько нивелируется: рисунки времени Вхутемаса и особенно студии Рерберга более «обыкновенны» и рассудочно-студийны — молодой художник овладевал основами формы. В зрелый период творчества в его индивидуальной манере соединяются непосредственность эмоционального восприятия жизни с отточенной, блестящей техникой рисунка.

В конце 50-х годов, «открыв» для себя технику пастели, Лаптев получил возможность реализовать свое давнее и неуклонное стремление к обогащению рисунка цветом. Отныне цвет широко и сильно зазвучал в его творчестве, особенно в пейзажных и портретных работах. Но тяга к свободному использованию цвета сочеталась у Лаптева со стремлением к предметной точности изобразительного языка. В эти годы он доводит до высокого совершенства и свой отточенный по форме рисунок пером. А работая цветом, он никогда не переступает специфических границ графического искусства. «Я все-таки не пишу пастелью, а рисую»,— признается он в дневниковой записи. Действительно, в его «пастелях» нет растушевки под «живопись», тон кладется штрихом, сохраняющим рисуночную четкость и сочность.

Он мог подолгу обдумывать образ, композицию и т. п., но наряду с этим умел сделать рисунок быстро, набросок — молниеносно. В набросках и рисунках он не прибегал к «резинке» и клал штрих наверняка. Работая со всепоглощающим увлечением, Лаптев познал настоящую радость творчества, но никогда не был особенно доволен сделанным. Он был исключительно взыскательным и к себе и к товарищам.

Его многочисленные зарисовки и наброски интересны не только как вспомогательный материал в творческой лаборатории художника, они ценны и как самостоятельные художественные произведения своим ярким жизненным содержанием, лаконичностью, пластической красотой. Лаптев был — мы это отмечали — мастером натурного этюда. Ему было свойственно искреннее убеждение, что в самых простых, будничных явлениях жизни, в незатейливых уголках природы таится подлинная поэзия. И эту красоту жизни, увиденную и открытую в повседневности, он щедро нес людям в своих произведениях.

Лаптев широко вводил в свои станковые и книжные композиции пейзажные мотивы, как важнейший элемент художественного образа. Его поздние пейзажные серии, посвященные среднерусской природе, великолепны своей музыкальной, чарующей лирической красотой.

Тонкая лиричность Лаптева, как человека и художника, отличала его восприятие жизни и пронизала все его творчество — и изобразительное и литературное. Он увлекался поэзией и сам писал стихи, причем это было для него не «развлечением на досуге», а творческой потребностью. Главной темой их были лирические раздумья о родной земле, о чарующей прелести природы и одухотворенности созидательного труда человека. Лиричность дарования Лаптева нашла наиболее яркое выражение в его пейзажном и отчасти портретном творчестве. А черты природного юмора отразились в его шаржах и карикатурах, которые подчас очень метки.

Переживания военных лет, зрелища страшных разрушений, причиненных врагом русским городам и селам,— все это обострило у Лаптева восприятие красоты памятников русского зодчества. Серия шедевров русской архитектуры, начатая пейзажами Углича в 1944 году, стала новой и важной темой в творчестве Лаптева.

Органично и цельно сочетались творчество Алексея Михайловича и общественно-художественная деятельность, которая была также весьма интенсивной и полезной. Он был убежденным пропагандистом эстетического воспитания и одним из его «пионеров». Большая заслуга А. М. Лаптева в том, что он в 40-е—50-е годы стал одним из инициаторов движения за сохранение памятников нашей национальной культуры, ныне получившего общегосударственный, всенародный размах. Личным участием и привлечением общественности он помог спасти от сноса многие памятники, «встать на ноги» ряду наших историко-художественных музеев (например, Музею Андрея Рублева в Москве), шефствовал над молодежным клубом «Родина», помогавшим изучению и охране памятников старины. И приходится сожалеть, что Лаптев не смог, не успел полнее рассказать в своей книге об этой замечательной работе.

Менее трех месяцев не дожил А. М. Лаптев до своего 60-летия. Он находился в расцвете мастерства, работал над пейзажами и рисунками к поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», деятельно готовился к своей третьей персональной выставке (она состоялась уже без него). Он и не думал об отдыхе, он постоянно чувствовал себя именно «в пути»...

А. ЛАВРОВ



ЗАПИСКИ ХУДОЖНИКА



ДЕТСКИЕ ГОДЫ

Когда это началось? Память сохраняет едва заметные следы. Листочки писчей бумаги, нарезанные мамой помельче,— для экономии. Я рисую лошадок; их живая очередь движется быстро. Словно целые табуны скачут передо мной.

Рисовать мне нравится. Этому научила меня мама.— Сколько мне лет? По-видимому, года три. Это совпадает со временем смерти отца. Отец умер рано. Он лишь немного понянчился со своими тремя детьми-погодками (я средний), успел спеть им лишь несколько колыбельных песен своим задушевным баритоном (как утверждали знавшие его, пел он великолепно). Мне кажется, я помню его голос.

Мне исполнилось три года, когда его не стало. Ранняя смерть отца предрешила многое в судьбе нашей семьи. Моя мать получила травму, от которой не смогла оправиться всю жизнь. После смерти отца из Москвы, где мы постоянно жили, мама, забрав нас, поехала на родину отца к его родным в деревню. Я, помню, выбежал там на лужайку с незатейливой, но очень пахучей травкой, и удивительная картина предстала перед моими глазами. Зацепив веревками амбар, мужики тянули его, другие подкладывали бревна перед ним — получались катки, по которым амбар медленно двигался. Дружные их усилия объединял напев протяжной хоровой песни «Дубинушка».

Я нисколько не преувеличу, если скажу, что звуки этого простого красивого русского напева вошли в мое детское сознание навсегда вместе с неодолимым, сладостным чувством нежной любви ко всему родному.

Эти детские воспоминания с самых ранних лет несут образы звуков, красок, запахов и форм, навечно любимых. Запахи навоза, лошадиного пота, дегтем смазанных сапог, сена, утреннее пение петухов, крик коростеля, перепелки и многое другое не могу без волнения воспринимать до сих пор.

Ранние воспоминания смутны, прерывчаты. Мама почему-то с большой неохотой рассказывала нам про отца. Начало семейной жизни

мамы и папы окутано дымкой нераскрывшейся тайны. Я знал, что они были из совсем разных слоев общества. Что их свело и соединило друг с другом? Мама все продолжала что-то замалчивать, и личность отца, о котором я постепенно узнавал от его родных и знакомых, казалась мне необыкновенной.

Мама после смерти папы вела почти затворнический образ жизни, уйдя в какие-то свои, для нас неясные, мучительные мечты. Вместе с тем она всю себя посвятила нам. Домашние игры для моей старшей сестры и младшего брата стали лучшим препровождением времени. А я был увлечен рисованием.

Однажды мама приобрела книгу «Русские сказки» Афанасьева *. Эта книга долго оставалась в нашей семье источником неуемного детского творчества. Сестра, рано научившаяся грамоте, прочитывала вслух эти замечательные произведения русского народа, и затем мы с ней (брат Коля был еще мал) безудержно рисовали иллюстрации к прочитанному. Когда теперь, спустя много лет, я бываю на выставках детских рисунков, то невольно вспоминаю свое раннее детство и те слишком скромные возможности, какими мы располагали с сестрой. Мы рисовали только графитным карандашом на маленьких, часто линованных листках, вернее, клочках бумаги. Красок и хорошей рисовальной бумаги мама приобрести не могла. Но сказочные образы жили вместе с нами. Мы просиживали допоздна при свете керосиновой лампы со стеклянным зеленым абажуром и серию за серией рисовали иллюстрации к сказкам.

Не только мир сказок привлекал мое воображение. Жизненные впечатления тоже завладели мной рано. По вечерам я бесконечно рисовал виденное днем на дворе или летом в деревне. Нам выписали журнал «Светлячок». Редактором-издателем его был Федоров-Давыдов *, отец известного ныне искусствоведа. Этот журнал сыграл большую роль в нашем (моем, сестры и брата) воспитании. Там все казалось занятным, интересным. Но более всего меня привлекали иллюстрации, особенно Алексея Никаноровича Комарова *. Его рисунки пером были проникнуты таким теплым чувством симпатии к различным зверушкам, юмором и задором! Это был особый изобразительный мир, где сказочные персонажи любимых с раннего детства зверей и зверушек действовали, жили, смеялись, прыгали, бегали, разговаривали между собой. А приложения к «Светлячку» — всяческие листы для вырезывания и склеивания! Чего тут только не было: и елочные украшения, и костюмы, и даже целый театр. Я и сестра (брат меньше) мастерили все свободное время.

Конечно, дворовая жизнь была не менее притягательна — зимой ли, весной или осенью на дворе начинались игры — то в казаки-разбойники, то в «горелки», «ключи» и еще какие-то игры, теперь уже совсем позабытые. Широко была распространена игра в бабки. Бабки — коровьи косточки. В день, когда готовился студень, мы устремлялись на кухню (конечно, мальчики, так как девочки не играли в эту игру) и шарили по кастрюлям в поисках драгоценных косточек. Правда, бабушка, заранее зная об этом, сама приберегала их для нас. И все же дворовые развлечения совершенно затмевались рисованием.

Рисовать запоем я стал очень рано. Рисунки лет трех уже были довольно умелыми. С натуры я рисовал, помню, когда мне было лет семь. Рисование по воображению (куда входили и иллюстрации) и натурное рисование шли рядом. Несказанно радовало, когда что-либо получалось. Я любил свои рисунки и играл в них, как в игрушки. На своей кровати, на стареньком полосатом одеяле, я раскладывал свои произведения и подолгу рассматривал их: индейцы скакали за кем-то в погоню, казаки с шашками наголо летели на конях, привстав на стременах, гремели выстрелы — переживания сопровождались эмоциональными восклицаниями. Шла игра.

Рисунки накапливались, одни уходили в архив к маме (она тщательно все собирала), затем появлялись новые рисунки и, значит, новые игры. Любопытно, что я почти никогда не делал перерисовок с картинок. Это было мне как-то неинтересно, и если случалось иногда скопировать, положим, по просьбе сестры, я как-то очень остро ощущал, что это не мое.

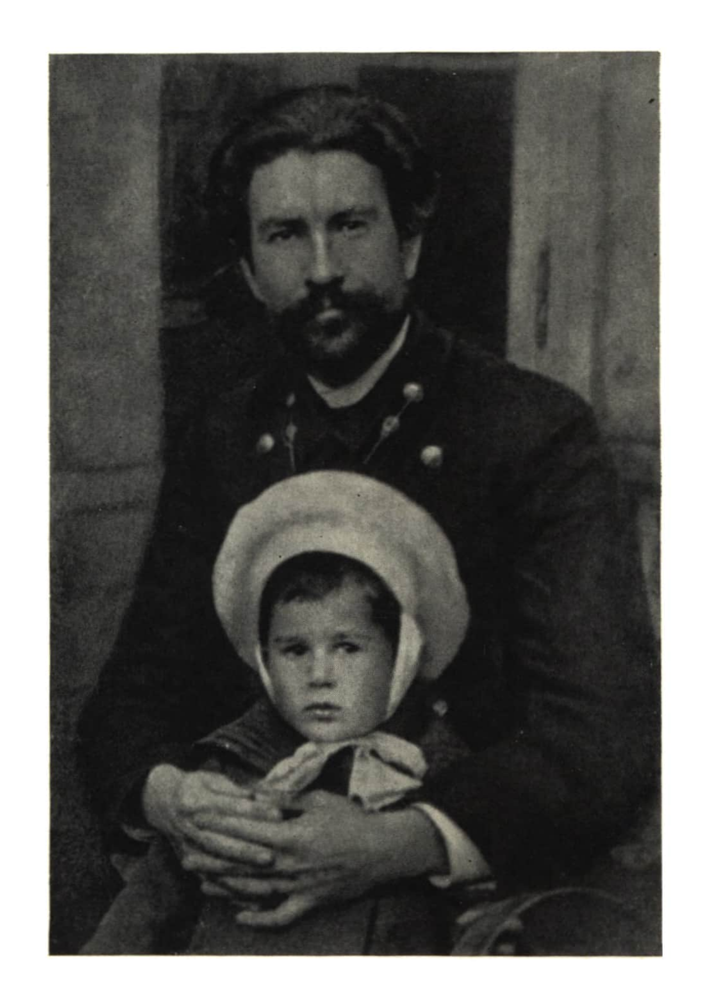
По-видимому, меня очень занимал сам процесс рождения образа «ниоткуда».

Мама не всегда могла купить нам краски, ввиду вечных материальных затруднений. Возможно, именно это обстоятельство заложило во мне очень рано привычку именно рисовать и любовь к штриху, линии. Когда несколько позднее я все же получил краски, то даже не знал, что с ними делать. Их свойства понял не сразу. Думается, что у ребенка с ранних лет должны быть в его художественном арсенале и карандаши и краски, чтоб гармонически развивалось его стремление к передаче видимого и воображаемого, а также к цветности живой природы.

Пожалуй, город никогда не обогащал так мои впечатления, как подмосковная природа.

Мы снимали на лето небольшую дачку на станции Клязьма в деревне Звягино. Подмосковье моего детства было совсем иное, чем теперь. У Савеловского вокзала, например, лес начинался сразу за перроном. Но даже на самой заселенной дороге — Ярославской — станция Клязьма была глухой сельской местностью. От нашей дачи начинался густой вековой лес и тянулся до самого Загорска. Дачников было относительно немного. Колосилась рожь, на лужайках пестрели цветы, паслись стада. Кривились набок старенькие амбары, крытые соломой. Леса были полны грибов и ягод. Моя бабушка — страстная грибница—набирала за несколько часов огромные корзины. В летний период моя творческая зарядка была необычайно сильна. И, пожалуй, летом я рисовал больше всего с натуры. В моей затасканной папочке чаще всего появлялись развалюхи-сарайчики, крытые соломой, пасущиеся лошади и телята. Я рисовал, только рисовал — красок у меня не было...

Сейчас я задаю себе вопрос, что побуждало меня и что побуждает вообще детей рисовать безостановочно и с таким рвением? По-видимому, сам процесс воплощения на бумаге своих представлений и наблюдений. Жизнь интересовала не только чем-то особенно броским и запоминающимся. На одном из ранних рисунков изображено старое ведро, брошенное на лужайке. Увидев его, я с интересом сел и



С отцом. Фото 1908 г.

нарисовал. Только теперь я понимаю, что могло быть толчком для этого. Ведро — единственный предмет на широкой ровной луговине — подчеркивало пространство простора лужайки. На протяжении всей своей жизни я постепенно убеждался, что даже самый невзрачный объект может быть интересным для изображения. Фактически, не осознавая того, я уже тогда сам себе выбрал путь: уметь рисовать все.

Мама поощряла мое рисование. Она сама в детстве посещала в Строгановском училище вечерние внеклассные кружки (впрочем, недолго), а дядя Володя, мамин брат, который трагически погиб семнадцати лет на так называемой американской дуэли, проявил, и очень рано, большие способности к рисованию. Мама сохранила несколько его рисунков и пока-



В лесу. Фото 1914 г.

зывала их мне в числе семейных реликвий. Рисунки были очень хороши. Тогда они казались мне образцом.

Мама часто рассказывала, что есть в Москве Третьяковская галерея, где собраны лучшие картины самых лучших русских художников, и там, во всю стену — картина художника Виктора Васнецова «Три богатыря»: Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович сидят на конях богатырских, а кони в два раза больше, чем живые.

Мама рассказывала и о Репине, о Сурикове, о Крамском. Репродукцию с картины Крамского «Христос в пустыне» она хранила у себя в ящике комода, иногда вынимала ее и подолгу рассматривала. Как-то она мне сказала: «Он очень напоминает твоего папу...»

Но вот настал знаменательный день. Это было воскресенье. «Алеша, мы поедем сейчас в Третьяковскую галерею, надень новые чулки, вымой руки...»

Ехали мы на трамвае, через Красную площадь, до Балчуга. Прошли немного по набережной Обводного канала, мимо каких-то старых домов и дворов, причем у каждого дома я нетерпеливо спрашивал маму: «Это и есть галерея?» Из ворот выезжали извозчики. Здесь находились извозчичьи дворы. Разные были дворы — одни победнее, другие побогаче. В бедных — невзрачные лошаденки были запряжены в приземистые облезлые санки, а в богатых — лошади и сани видные, линии изгибов конских спин и нарядных саней поигривее, покруче. Сиденья были накрыты большими крытыми синим сукном медвежьими пологами. Плечи, спины и зады извозчиков отдувались из-за подложенных ватных подушек — мода! Все это хорошо запомнилось.

Наконец-то мы у Третьяковской галереи. Около нее уже выстроилась большая очередь. Встали и мы с мамой. На стенах домов, вдоль которых мы медленно двигались, кое-где видны были какие-то рисунки карандашом — очевидно, развлекались, стоя в очереди, некие любители-художники. С интересом рассматриваю эти рисунки. Налево я заметил большое кирпичное здание с цветной надписью по всему верху: «Для вдов и сирот художников» и еще что-то. Мелькнула мысль: «Надо сказать маме. Ведь и мы дети-сироты. Правда, папа не был художником...» И я промолчал.

Наша очередь подошла. И мы оказались в Третьяковской галерее. Первое впечатление — ошеломляющее. Изобилие картин обрушилось на мои мальчишеские чувства почти физической тяжестью. Какое-то время даже не мог по-настоящему видеть. Пугало молчание посетителей. В этом был признак какой-то особой величественности момента. В тот день я ничего не запомнил, кроме нескольких картин Васнецова, Сурикова и Репина. Возможно, что мама остановила меня именно около них. Возле картины Крамского «Христос в пустыне» мама долго стояла молча.

Надо ли говорить о том, чем стала с тех пор для меня Третьяковская галерея? Я осаждал маму каждое воскресенье, чтобы вырвать еще и еще денек для такого похода. Но удавалось это не часто: мама уставала с нами.

Я помню, три кита живописи покорили меня: Васнецов, Суриков и Серов. Сказочность и былинность произведений Васнецова особенно импонировали моему сознанию. Исторические сюжеты Сурикова тоже были очень интересны. Конечно, тогда меня поражали преимущественно правдивость исполнения картин и их размеры. Художественная сторона была еще мне непонятна, хотя, возможно, чувствовалась мной как-то. Старшие очень часто говорили о Репине. Я уже был готов и его причислить к моим кумирам. Особенно нравились «Запорожцы»: я только что прочел «Тараса Бульбу».

Но как-то, снова побывав в Третьяковской галерее, я долго простоял у картин М. А. Врубеля и на всю жизнь был покорен взглядом врубелевского Демона. Глаза Демона были загадочны, мерцали каким-то таинственным изумрудным светом. Хотя Врубеля я совершенно не понимал как художника, но что-то в его работах волновало меня. Детской интуицией я угадывал мощь его искусства. Когда через несколько лет мама купила мне сочинения М. Ю. Лермонтова с иллюстрациями виднейших русских художников, среди которых было много и иллюстраций Врубеля, эта книга стала моим сокровищем.

Время шло. Как-то, будучи вместе с мамой в Третьяковской галерее, мы обнаружили рисунки В. А. Серова. Это было для меня потрясающим открытием: «Мама, рисунки... карандашом!» — воскликнул я шепотом. Тут было то, что, казалось мне, делаю я. Работы Серова глубоко запали в сознание. Когда же мама, неожиданно, видимо из последних средств (потому что бабушка после сделала ей за это выговор), купила мне толстую книгу — монографию И. Э. Грабаря * о Серове в издании Кнебель — этот художник окончательно стал моим кумиром. Мне импонировали свободный его штрих и та особая виртуозность рисунка и письма, которую я ощущал по-детски бессознательно, но остро и ясно. У ребенка свой мир, по-своему сложный и необыкновенно четкий. Что меня побуждало любоваться рисунками Серова? Кто научил меня видеть какую-то перекличку моего детского рисования с его рисованием, к тому же таким совершенным? Ведь родные ничего не могли подсказать мне...

Вспоминаются рисунки Самокиша * на тему 1812 года, помещенные в журнале «Нива» во время юбилея Отечественной войны. Они произвели на меня сильное впечатление. Мне очень нравились в них движения лошади и всадника. Кроме того, очень заинтересовала сама перовая техника. Тогда я еще не предполагал, что увлечение ею останется на всю жизнь. Я даже начал копировать эти рисунки, что, вообще говоря, никогда не делал. Весь мой дошкольный период был наполнен упоением безудержного рисования. К тому же времени относится и увлечение стихами.

Когда я, сестра Таня и брат издавали игрушечные журналы, писали туда стихи и рассказы, это была игра. Но к стихам меня влекло с самого раннего возраста и, как мне сейчас представляется, всерьез. Я был очень чуток к проявлениям ритма. Сильным толчком к лю-

В деревне. Коля, Таня и Алеша (крайний справа) Лаптевы. Фото 1912 г.



бованию ритмическим созвучием были деревенские частушки, которые я слышал на родине отца. Так постепенно я втянулся в своеобразную фиксацию каких-то стихотворных начал, отвечавших моему мироощущению.

Помню такой случай. Я сидел с нашей старой няней на кухне, она мне что-то рассказывала из деревенской жизни, я слушал с упоением. На столе лежала только что купленная селедка. Вошла Таня и четким, мерным голосом передала няне бабушкино поручение: «Вынь среднюю кость, распластай, но не режь, бабушка сама нарежет...» Я поймал на слух Танины слова, они шевельнули какие-то рычажки в моем сознании, и строй этой фразы уже приобрел для меня элемент ритмичности, напевности: «Вынь-сред-нюю-кость рас-пла-стай-но-не-режь ба-буш-ка-са-ма-на-режет...» Меня настолько захватила эта звуковая игра, что я тут же сделал рисунок, изображающий, как Таня пришла и говорит это няне.

Подобные звуковые впечатления были у меня часты. К этому присоединялась игра в рифмы. Мне запомнился пастух-подросток Филька. Его особенностью была «языкастость». Он был остр на слово, как это бывает часто у русского человека. Но самым необыкновенным была его привычка говорить в рифму.

Бывало, скажешь ему: «Филька, глянь-ка, корова в овсе!» — «Корова в овсе — мотай на все», — откликнется он и уже бежит отгонять корову. «Эй, пеструха, что лежишь, как старуха! Эй вы, телки! Хвосты — метелки!»— сыпалось на каждом шагу. Очень любопытно было слушать его. Он подтолкнул и мою склонность выискивать рифмы повседневно, на ходу. Когда для нашего игрушечного журнала я дал Тане очередное стихотворение, она прочла и спросила: «Ты это откуда списал?» Я обиделся, начался спор, и мы даже поссорились. Вот начало этого стихотворения:

Вечереет. Над полями
Уж пополз седой туман.
С криком с озера промчался
Диких уток караван...

Стихотворение было кем-то навеяно. Кажется, я подражал только что прочитанному стихотворению Никитина «Рыбаки», но, может быть, и еще чему-то. Но в этом стихотворении был мой собственный подтекст. Я написал его когда мне было лет девять. В то время я уже горячо любил родную природу.

Если бы меня спросили, с какого времени я полюбил народное искусство,— я бы не мог на это ответить с точностью. Не преувеличу, если скажу, что среди моих игрушек, где были и лошадь на колесах, и солдатики, и еще что-то ярко раскрашенное и пахнущее масляной краской, я больше всего любил две богородские резные фигурки. Об их художественном достоинстве мне никто не мог рассказать. Но я его чувствовал, хотя, конечно, совершенно не понимал. Мне нравилось все в этих фигурках: и то, что они не раскрашены, и поэтому видно, что они деревянные, и заметные следы резца кустаря, и, наконец, чудесный запах свежей липы. Однажды мама купила мне матрешку. Научившись ее раскладывать, я с удовольствием подолгу вдыхал запах дерева. Это не было баловством, я наслаждался всерьез.

Когда бабушка или мама брали меня с собой, направляясь, положим, в Охотный ряд за покупками, я больше всего любил останавливаться около скобяных товаров, где сияли в своем первозданном великолепии чистенькие золотисто-розовые деревянные корыта, решета, лопаты, вырезанные из целого дерева, бочки и кадушки, ложки, деревянные мочала, коромысла. И еще что-то свежепахучее, пахнущее дыханием древесным, ароматом полей, медом и еще бог весть чем...

Струганая поверхность дерева казалась мне всегда неповторимо красивой. Помню, будучи у дяди в деревне, я отправился с ним на ярмарку в соседний маленький городишко. Ну и картина предстала перед глазами! Наряды баб и девушек, разноцветные платки и шали, помню — по черному фону красно-зелено-желтый рисунок или по бледно-желтому фону пунцово-зелено-черный рисунок, красок — море! Но и тут я подолгу останавливался около возов с лыковыми лаптями, возле строя новеньких телег, возле груд разнообразных корзин, и несмотря на то что в палатках с различными товарами было и пестрей и оживленнее,

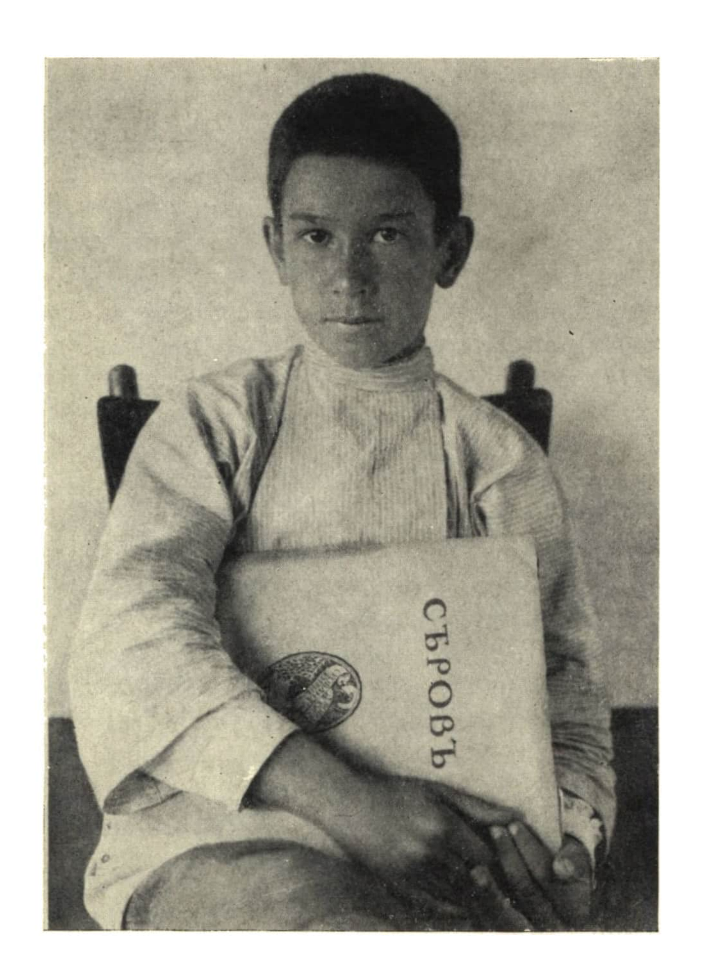
кустарные изделия вытесняли все иные впечатления. Там же, на ярмарке, я впервые увидел вятские игрушки. Почему эти примитивные формы, эта пестрая, как бы неумелая раскраска так ласкали и радовали глаз?

Я, как и все дети, конечно, увлекался и натуралистически исполненными игрушками, среди которых были и оловянные солдатики в неизвестной мне форме (кажется, почему-то австрийской) и «би-ба́-бо». Куклы моей сестры (я обычно играл вместе с ней) имели «взаправдашные» волосы, их фарфоровые лица походили очень мило на лица детей. Это все было занятно. Но терпкость и какая-то исключительность стиля народной игрушки были для меня самыми радостными, настоящими.

Одно впечатление детства закрепило эти эмоции и раз и навсегда определило мою любовь к ручным кустарным изделиям, особенно из дерева. Когда я жил на родине отца в деревне у дяди, один соседский мальчик, года на три старше меня (а мне было года четыре) на моих глазах самодельным ножом, сделанным из обломка косы, смастерил маленькую модель сохи. Я был совершенно покорен, а когда он подарил мне эту соху, восторгу моему не было предела. Так накапливалась и откладывалась в моем сознании большая любовь ко всему национальному, народному. Когда же через несколько лет мне подарили перочинный нож, я уже и сам стал вырезать что-то из сучков. Любовь к природе и к материалу дерева осталась во мне на всю жизнь.

Очень яркие впечатления моего детства были связаны с войной 1914 года.

Смысл политических событий тех лет, тем более их оценка, были мне совершенно недоступны. Я вижу, как в наши дни основные политические понятия через детские книги, газеты, радио, телевизор и разговоры взрослых проникают в сознание детей. Тогда все было подругому. Окружающая жизнь несла с собой лишь какие-то отрывочные сведения, и мне, девяти-десятилетнему мальчику, война рисовалась в каком-то фантастическом виде. На улицах мальчишки кричали: «Подвиг донского казака Кузьмы Крючкова!»— и предо мной вставал образ почти что Ильи Муромца.



С любимой книгой. Фото 1914 г.

В гимназии мальчики на все лады пересуживали эти военные события. Было ясно, что он один, Кузьма Крючков, в сражении победил чуть ли не целый полк. И, конечно, по вечерам, от усердия высунув язык чуть не на плечо, я рисовал на все лады этого лихого донского казака.

Война шла. На улицах молодые девушки с лентами через плечо и с корзинками искусственных беленьких и голубых цветов собирали пожертвования. Помню о сборе вещей от населения. Говорили, что все склады пожертвований сгорели. Очевидно, было воровство. В деревнях молодые новобранцы под гармошку пели: «Последний нынешний денечек гуляю с вами я, друзья...» и под вой матерей и жен отправлялись на фронт. На улицах появились раненые...

ГИМНАЗИЯ

Маме было трудно дать нам образование. Она служила, если не ошибаюсь, в издательстве Суворина на самой скромной должности. Бабушка вела хозяйство. Когда Таня уже была в первом классе гимназии, меня повели в частную гимназию Страхова, считавшуюся одной из лучших в Москве. Петр Николаевич Страхов, будучи еще бедным студентом, возмечтал создать свою гимназию сообразно передовым принципам обучения. Много труда положил он на это, но добился своего.

Гимназия находилась в доме на Садово-Спасской, где теперь размещается Полиграфический институт. С чьим-то письмом мама направилась к Петру Николаевичу, просила учесть нашу бедность и, наконец, получила согласие, в качестве исключения, на зачисление меня в гимназию бесплатно. Так я стал учиться в среде детей в основном из обеспеченных семей, среде столь чуждой и незнакомой мне. Сначала я был робок и застенчив необыкновенно. Сторонился одноклассников, не мог никак войти в общую жизнь.

Ученье давалось мне трудно. Бабушка, решавшая по вечерам со мною арифметические задачи, сокрушенно говорила маме: «Он мог бы хорошо учиться, он способный, но ленится!» Я не понимал, что такое лень. «Бабушка неправа,— думалось мне.— Я очень люблю рисовать, лепить и даже уроки географии люблю». Но цифры мне были чужды. Я мог их воспринимать только по характеру внешности. Девятка была «лобастиком», тройка — «дражнила», семерку я почему-то называл «гусаром», восьмерку «толстик» и т. д. Когда бабушка мне строго что-то объясняла, я упоительно зевал и наблюдал, как качается ее голова в такт наставлениям. Зато уроки рисования были моей стихией. Преподавал рисование Максимильян Владимирович. Худое костистое его лицо с иконописным носом и крупнейшей родинкой у переносицы буквально начинало светиться, когда он подходил ко мне. Мальчишки на урок рисования смотрели как на забаву, и хотя Петр Николаевич, страстно любивший изобразительное искусство, специально оборудовал класс для рисования, снабжал гимназистов чудесной заграничной бумагой,— все равно мальчишки поддавались воспитанию туго. На уроке я, видимо, был своего рода организующим началом, играл роль дрессированного слона в стаде диких. Шалящие вокруг ребятишки, взглянув на мой рисунок, останавливались, заинтересовывались. Мы рисовали и кубы (неинтересно!), и конус (тоже неинтересно!), и даже чучело вороны (это занятно!), но для меня, пожалуй, более интересными были занятия в кружке любителей рисования по вечерам.

На занятиях в кружке по рисованию были преимущественно старшеклассники. Я один малыш среди них. Но велика была моя гордость, когда меня окружали большие, смотрели, что-то меж собой говорили. «Смотрите! Смотрите! Каков, а?» — ликовал Максимильян Владимирович.

В то же время эти восторги мне были совершенно непонятны. Казалось таким простым взять да нарисовать ворону или ястреба (с чучела, конечно). О пропорциях Максимильян Владимирович не говорил нам, и я не знал, что такое пропорции, но передавал их точно. Тогда мне было лет девять-десять.

Истребление великолепной цветной французской бумаги («Энгр» и др.) было чудовищным (благо бесплатно). Мальчишки и юнцы брали большие листы у учителя (мы рисовали на специальных наклонных столиках), рисовали посередине малюсенькую фигурку, ставили аршинную фамилию и откладывали готовую «продукцию» в сторону.

Я рисовал и на всех других уроках, причем, чем скучнее казался урок, тем больше я рисовал. На уроках математики я входил в совершенный творческий азарт. Подхлестывало меня и еще одно обстоятельство (это было в первом классе): рядом со мной, не знаю уж случайно или как, посадили маленького черномазого мальчугана Бориса Сытина. Оказалось, что он тоже «художник». Это было заметно даже по его внешности — лицо его было в лиловых разводах от чернил, руки тоже все измазаны. В отличие от моего несколько «академического» рисования, Сытин творил буйно,



«Москва в XX веке». 1918



«Любовь — ерунда...» 1918

Во дворе



безудержно, пускал в дело и перо, и акварель, и пальцы, и слюни — словом, изобразительная «манера» была самая фантастическая. И все же он здорово рисовал, и я завидовал ему.

Учителя, видя нашу страсть, были к нам довольно снисходительны. И лишь Андрей Кузьмич, математик, сверливший нас из-за толстых очков своими выпуклыми глазами, бросал иногда в нашу сторону: «Ну, а что скажут художники?» Мы с Сытиным вставали по очереди и, краснея, молчали. Я сидел с краю. Андрей Кузьмич подходил ко мне и брал очередной рисунок. Если в тот день я рисовал его, он деланно удивлялся, говорил: «Неужели я такой?»— и уносил портрет в качестве трофея. Дорогой Андрей Кузьмич! Вы были строги ко мне — так мне казалось. Но ведь в ваших глазах явно искрилось поощрительное одобрение. Чувствовал ли я это тогда — не знаю...

Мое увлечение не осталось без последствий. Как-то классный наставник на большой перемене подходит ко мне и говорит: «Лаптев, иди к директору, он тебя вызывает...» Душа ушла в пятки. Я спустился вниз, подошел к кабинету Петра Николаевича и долго не мог взяться за ручку двери. Петр Николаевич сидел за своим письменным столом, что-то рассматривая. Когда я вошел, он привстал, оперся о стол руками и произнес глуховатым голосом: «Приблизься!» Его коренастая фигура в форменном мундире, коротко стриженные седые волосы и торчащие усы четко вырисовывались на фоне окна. Я подошел, не смея поднять глаз. «Смотри!»— указал Петр Николаевич на стол. Я посмотрел. На столе в беспорядке лежали мои рисунки — все, что у меня отбирали на уроках. «Ты что ж, брат, не учишься? А рисовать можешь! Куда же это годится? Да знаешь ли ты, братец, что без ученья и художником стать невозможно? Да понимаешь ли ты, что...»

Кончики его усов, шевелясь, обмякли, Петр Николаевич остановился, поглядел внимательно на мои рисунки, улыбнулся: «А ведь здорово! Андрей-то Кузьмич похож! Похож!..» Затем ласковым, несколько ослабшим голосом продолжал: «А ты, брат, учись, но рисовать не бросай, рисуй! Толк будет... Ну, иди!» Нужно ли говорить, что это распекание было для ме-

ня одним из значительных эпизодов моей гимназической, вернее творческой, жизни. Петр Николаевич стал поощрять мое рисование. Приходя на занятия кружка, он прежде всего подходил ко мне: «Ну, как?» — следовал тихий вопрос...

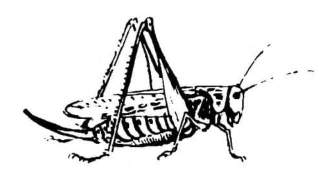
Учитель рисования устраивал иногда походы в музеи. Однажды—мне было лет одиннадцать—мы всем классом пошли в Музей изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Впечатление было ошеломляющее. Впервые я встретился с искусством скульптуры. Не верилось, что все это дело рук человеческих. Такого я даже и вообразить не мог. Удивительные белые фигуры возвышались передо мной, неподвижные, но вместе с тем как будто и движущиеся. Громадная фигура Давида казалась чудом, и хотя учитель пояснил, что это работа знаменитого Микеланджело, поверить в это до конца я не мог. По совету учителя рисования я стал ходить в музей рисовать скульптуру. Я нарисовал голову Аполлона и еще многие изваяния.

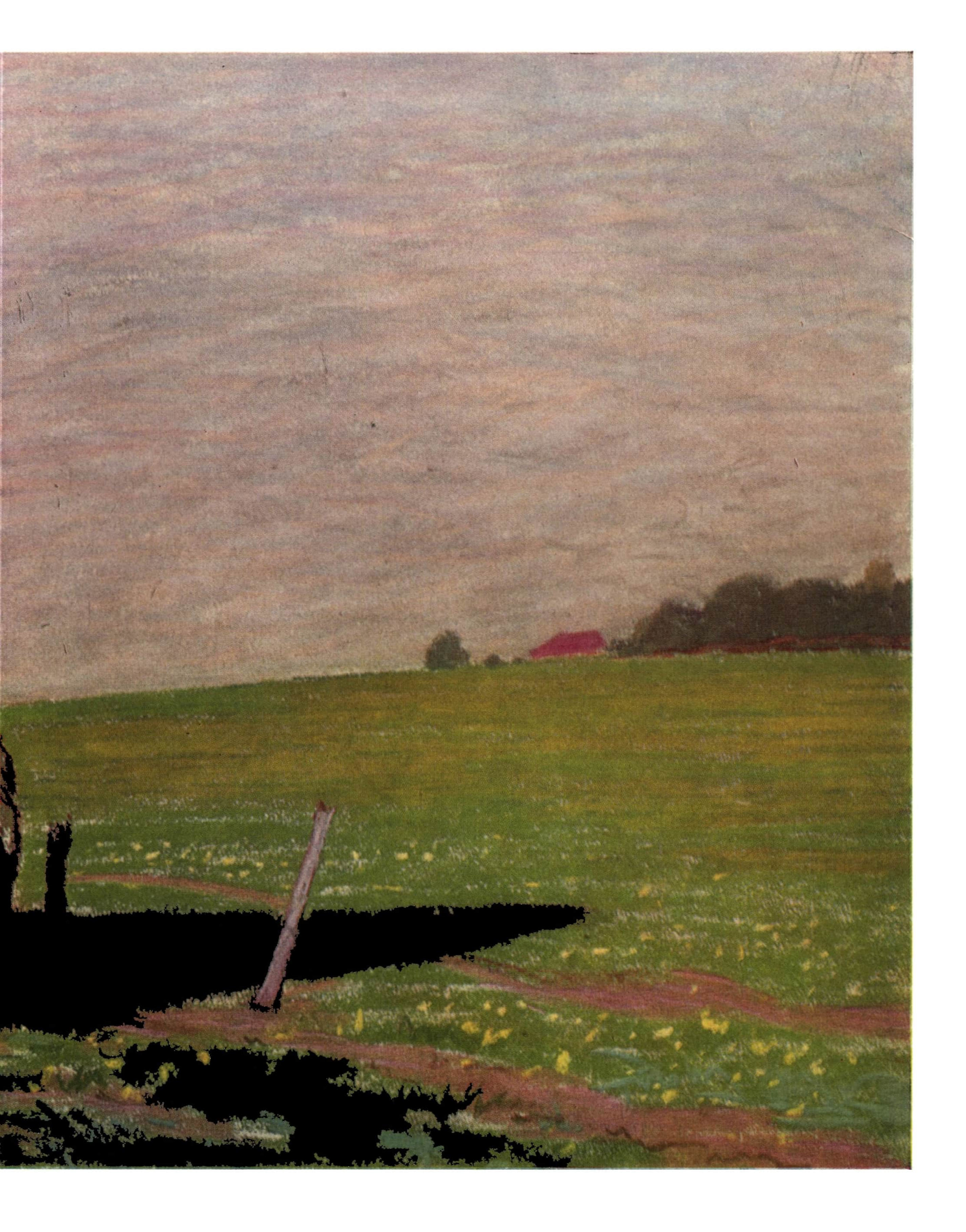
На Кузнецком мосту был магазин художественных принадлежностей. Очень редко я попадал в этот сказочный мир. После первого посещения, примерно в семилетнем возрасте, этот магазин стал для меня самым притягательным местом. Акварельные краски, палитры, бумага всех сортов, заграничные карандаши и резинки, пузырьки гюнтер-вагнеровской туши — все это было недосягаемой мечтой. Запах олифы и еще чего-то — букет художественных ароматов запомнился на всю жизнь.

Провинциальная улица



Стог. 1964





Не помню, когда это случилось, но, увидя в зоопарке диких животных, я «заболел» желанием видеть и рисовать, без конца рисовать эти удивительные создания природы. Мама, чутко присматривавшаяся к нашим детским интересам, стала покупать мне выпущенные издательством Кнебель книжки Чеглока с рисунками Ватагина * и книжки Сетон-Томпсона. Я очень полюбил их. Сильное впечатление произвели рисунки Ватагина. Сейчас мне кажется, что я, будучи совсем несмышленышем, сумел почувствовать живость трактовки и очарование их условной обобщенности.

Историю у нас преподавала Зоя Николаевна Терехова. В ее метод входило задавать ученикам лепить дома из пластилина на темы уроков. Таким образом, помню, я вылепил фигурки греческих богов и даже храм Парфенон. Это мне казалось таким интересным, что я полюбил уроки истории. А в саму Зою Николаевну были влюблены многие мои товарищи-гимназисты.

Зоя Николаевна устраивала «исторические вечера». К ним все готовились с увлечением. Прежде всего делалась выставка нашей «исторической скульптуры». На выставке красовалось все, что в изобилии украшало страницы нашего учебника в разделе Эллады, но только не изваянное из мрамора и не отлитое в бронзе, а вылепленное из пластилина и глины. Как-то Зоя Николаевна даже поставила сцену из какой-то греческой трагедии. Играли, конечно, гимназисты (кажется, третьего класса). У входа решено было поставить наиболее красивого мальчика, одетого в доспехи греческого воина. Я убежден был почему-то, что Зоя Николаевна выберет именно меня, и мечтал об этом. Я старался все время попадаться Зое Николаевне на глаза. Даже пытался становиться (как бы незаметно) в античные позы. Мне почему-то думалось, что результат уже близок. Но выбрала она, увы, не меня, а красавца Фляха.

Когда на предварительной прикидке напялили на голову Фляха греческий шлем из папье-маше, подкрашенный бронзой, я был сражен наповал. А на вечер я так и не попал — заболел ангиной!

Гимназическая обстановка способствовала любви к искусству. Во всем чувствовалась рука вездесущего Петра Николаевича. Не помню, зачем я как-то пришел в его квартиру (уже значительно позднее) и увидел на стенах произведения крупных современных художников, включая и Серова. Кстати, кабинет и квартира Петра Николаевича были расположены в доме, принадлежавшем ранее Мамонтову, где работал и создал два знаменитых изразцовых камина Врубель. Фасад этого дома был тоже сделан по проекту Врубеля, так же, как и медальоны со львами на воротах. Где эти врубелевские львы и камины сейчас?

Невозможно не сказать и об этом: встреча с жизнью начиналась по дороге в гимназию. Встреча на том крошечном участке пути, который я вытаптывал на протяжении многих лет. До гимназии на Садово-Спасской я ходил пешком от Самотеки. На середине пути — Сухаревский рынок и Сухарева башня. Великим украшением Москвы была эта башня! Некоторые старые москвичи еще помнят ее. Еще в XVIII веке возле Сухаревой башни (за земляным валом на площади) крестьяне продавали продукты. Сюда же с 1789 года были переведены мясные ряды. Этот год — начало истории рынка. О самом рынке знаток Москвы П. В. Сытин * пишет, что наряду с обычными продуктами и товарами большое значение имел торг антикварными вещами, редкими картинами, книгами, скульптурой и ювелирными изделиями. Это было место постоянного пристанища для мошенников.

Я застал «Сухаревку», по существу, уже на исходе, хотя она и просуществовала до 1931 года. Любил я, проходя мимо, смотреть на необыкновенную жизнь рынка. Сытин говорит, что рынок собирался только по воскресеньям. Это неправильно. Торговля шла ежедневно, но в воскресенье была особенно большой.

Мошенники самых разных жанров, уединясь в подворотнях домов, зазывали приезжих и неопытных зевак и предлагали им разный товар сомнительного свойства и происхождения. При них работали «ассистенты», создавая, так

сказать, благоприятные условия для их проделок. Я помню одного такого жулика, вокруг которого всегда толпился народ. С веселой пьяной рожей он сидел на земле, а перед ним лежала груда дешевых конфет, обернутых в бумажки с изображением вульгарной девицы. Предприниматель хриплым голосом зазывал:

А вот давай, налетай,
За пятак выбирай,
Копай до дна,
Цена будет все одна.
Как куснешь,
Так уснешь,
Как вскочишь,
Так опять захочешь...

Процедура мошенничества была такова: он бросал конфету в воздух, и, если картинка на обертке ложилась «ногами» к зрителю, — ее брал бесплатно играющий, если «ногами» к хозяину, играющий платил 50 копеек. «Ассистенты» для виду тут же выигрывали несколько раз. Затем вступали в игру азартные ротозеи, и вот тут-то выигрывал обязательно хозяин. Как проделывалась эта махинация, я хоть и долго смотрел, понять не мог. Мошенничество с картами, продажа пустых часов (с вынутым механизмом) и много разных других вариантов жульничества ютилось по закоулкам, около подворотен, у палисадников и садов (тогда еще на Садовой было много садов). Это все жило бурной напряженной жизнью, двигалось, шумело, галдело, смеялось и ругалось. Придя домой, многое, что я видел, я тут же рисовал. Иногда даже в виде небольших композиций. Кое-что я помещаю в этой книге.

Яркой приметой уличной жизни была продажа из-под полы. Особенно папирос. Появился особый вид мальчишек-папиросников. Их кто-то снабжал табаком и папиросами окольным путем, а они уже продавали, лихо выкрикивая: «А вот рассыпные, кому рассыпные?» Продавались тоже папиросы, так называемые «распутинские», в два пальца длиной и толстые, как палец. Шла торговля и сахарином. Здесь много было китайцев с косами, одетых в синие ватные стеганые куртки и штаны и в национальной обуви. На голове — либо меховой треух, либо маленькая шелковая черная шапочка.



Автопортрет. 1918

...Шла гражданская война.

Жить в Москве становилось все труднее и труднее. На улицах уже давно то тут, то там валялись трупы лошадей. Население голодало. Организованного снабжения продуктами почти не было. Где-то бабушка доставала иногда талоны в общественные столовые. Мы несколько раз ходили обедать в такие столовые. Горсть вареной чечевичной кашицы и чашка невкусного киселя — вот все, что удавалось получить там. Все это побудило мать и бабушку двинуться в деревню на родину отца.

В ЧЕТВЕРИНЕ

И вот мы, мама, Таня, Коля и я, снова в деревне. Крестьяне, знавшие отца, нас встретили ласково, выделили нам небольшую полоску земли, и мы стали хлеборобами. Мама стала работать в районном сельском Совете. На четверых средств не хватало. Из московских опорок мы переобулись в лапти. Весенней порой я ходил по вспаханной земле и под наблюдением дяди из-под ладони выбрасывал веером горсти семян. На груди по всем правилам висело лукошко. Приучался ходить и за плугом — управлять лошадью (лошадей для работы нам иногда давали крестьяне по постановлению схода).

Было голодно и холодно. Приходилось самим ездить за дровами в лес. Соседнюю березовую рощу крестьяне уже свели на дрова. Рядом с нами, в старой неотапливаемой избе, была поселена дьяконица (дьякон недавно скончался от чахотки). У нее пять детей — мал-мала меньше. Тут же около нее ютился Иван-беженец со своей младшей сестрой. Мы и эта компания составляли сельскую бедноту.

Дьяконица, Иван-беженец и я ездили зимой за дровами. Одеты и обуты все скверно. Пила и топор тупые. У меня на руках — остатки московских перчаток. С каким терпением и стойкостью мы боролись за существование! Отменно красивое лицо еще не старой дьяконицы, с отпечатком постоянного горя, ни разу не исказилось гримасой негодования или протеста. С покорностью судьбе она охраняла жизнь своих пятерых малышей, и это придавало ей, пришибленной, какую-то гордую величавость, как ни удивителен этот контраст.

Солнечный, морозный денек. Мы трое на дровнях. Замшелая лошадка знает свою обязанность хорошо. Управляет дьяконица по-бабьи неумело, но решительно. Мы с Иваном-беженцем, съежившись, кутаемся в остатки так называемой одежды. Дровни на раскатах стукаются боком о сугробы снега. Звякает тупой топор о тупую пилу. Кругом сверкание снега. Против низкого солнца искрятся корочки наста, петляют заячьи следы. Кругом такая красота, что ни голод, ни холод не могут одолеть ее вдохновляющего действия. Но вот мы и в лесу. Подъезжаем к отведенной нам делянке. Березовый лес зимой — все в белом, голубом и розовом! В пучине снегов — остовы свежеспиленных берез. Лес наполовину уже вывезен. Розовыми, почти оранжевыми, кажутся на снегу пятачки спилов. Хворост мешает идти. Утопая по колено, начинаем «осваивать» наши па́йки. Приходится и пилить, и рубить, и тащить, и что-то вырывать из-под снега щербатой деревянной лопатой.

Юный задор удваивал силы, работа кипела. Раскрасневшаяся дьяконица была просто хороша. Прядь волос, выбившаяся из-под дырявого шерстяного платка, дополняла цельность портрета. Всем было весело. Работали дружно и каждый для каждого. Подготовив наши делянки, дрова перевозили в деревню в несколько ездок.

Я рисовал. Рисовал радостно, с интересом, и по памяти и с натуры. Мои работы были, по существу, дневниками нашей жизни. Очень скверно было с материалами. Бумагу мама иногда приносила из сельсовета, но это были только жалкие клочки и очень плохого качества. Обмывки московской акварели и половина кохиноровского карандаша — вот и все, чем я мог пользоваться.

В вопросах искусства я тогда не разбирался совсем. Смутно и скорее интуитивно я кое-как отличал плохое от хорошего. Знакомство с искусством, хотя и обрывочное, все же было, но лишь по плохим репродукциям журналов и книг. Мама перешла служить из сельсовета в контору одного завода, который тогда едва-едва начинал жить после перехода в собственность народа. Контора помещалась в старом каменном вычурном особняке. Кое-где на стенах виднелись в золоченых вычурных рамах, едва, впрочем, различимые из-под покрова махровой пыли, какие-то картины. Я, помню, остановился почти случайно около, да так и остался стоять, забыв обо всем. Это были, по-видимому, работы очень хорошего мастера голландской школы (как я решил значительно позже, по памяти). Они очень напоминали Рейсдаля. Даже под пылью чувствовалась кисть мастера. Сдержанность тонов, благородство цвето-



«Дядина хибарка в селе Сасово». 1920

вой гаммы я тогда угадывал интуитивно. Мелькнула мысль: «Вот к чему надо стремиться!» Я стоял, как зачарованный, пока не прибежала испуганная мама: «Да где же ты, я тебя целый час ищу! Иди скорее получать картошку, наш паек...»

Картошку выдавали около огромного бунта. Она сильно погнила. Душным перегноем и теплом (это была ранняя весна) несло из ямы. Я лез в нее и набирал руками в мешок что-то липкое и скользкое. Набрав полмешка, я ставил паек на платформу весов, стоявших рядом. Весовщик равнодушно давал всем с походом — все равно сгниет! В перерывах он вытаскивал из кармана небольшую книжицу в пергаментном переплете, вырывал листок плотной бумаги со старославянским шрифтом, скручивал «козью ножку» и закуривал (бумаги-то не было!). «Горит, дьявол, плохо,— ворчал он сам себе под нос.— Дымит больно...» Это была книга из собрания бывшего владельца поместья и завода Воронцова-Вельяминова. Вернулся я тогда домой с мешком картошки за плечами и с голландскими пейзажами в сердце...

Эпидемия сыпного и брюшного тифа захватила и нашу местность. Мы заболели все сразу. Коля поправился немного раньше и ухаживал за нами троими, сам едва стоя на ногах. Врачебной помощи не было никакой. Деревенский фельдшер Афанасий Степанович разводил руками и спокойным, целебным голосом тянул: «Ну дак што же делать!»

Как я додумался до этого — не помню. Но раздобыв где-то простой серой глины, я вылепил несколько десятков петушков. Остатками акварели кое-где их тронул, и когда дядя собирался ехать на сасовский базар, я упросил его взять и меня. Уложив в коробки своих петушков, я влез на дядину телегу. Развалившись на мешках с овсом, я смотрел на раннее, уже засветлевшее небо и мечтал о счастье.

Езда на русской телеге... Когда она, родная, скрепя всеми своими соединениями, грохочет по дороге, подпрыгивает на колдобинах, растрясывает свою ношу,— ох, и прочными же должны быть внутренности у ноши сей, а душа устойчивой!

Но вот мы и на базаре. Я — в рядах «развала», где торгуют всякой всячиной, разложив ее на какой-нибудь подстилке прямо на земле. Петушки мои задорно поглядывают на прохожих. Я притих в ожидании удачи. Клюнет? Клюнуло. Паренек со связкой баранок поглядел на стайку петушков, нагнулся и выбрал одного. Повертел в руках, заплатил и растворился в толпе. Подошла старушка. Купила. Затем две девочки купили. Еще кто-то и еще. Через час половина петушков уже была продана. Но вдруг подходит тот первый паренек. В глазах затаенная злоба: «Ты что же таких продаешь? — закричал он на меня, показывая моего петушка без головки.— Только чуть задел — и уже головы нет!» Положение было трудное. Факт налицо, как говорят. Вынул его денежки — отдал. Вслед за ним подошли девочки: «Мы что, зря тебе деньги отдали? Гляди что!»— и второй петушок расколот. Отдал и им деньги. Оторопь меня взяла: «Нет уж, дудки!» Забрал я всех остальных, да и тягу!

А был случай — удача сама повалила ко мне. Под пасху я своему товарищу по деревне Каляну Калинчеву ножичком выцарапал на красном яйце узорчатый рисунок, вроде украинской «писанки». На следующий день ко мне началось паломничество с крашеными яйцами и с дарами: сдобными пышками на патоке, кусками пирога, пшенными блинами (в Четверине пшеницу не сеяли; пшено, растолченное в ступе, давало нечто вроде белой муки, блины из нее получались очень вкусными). Я едва поспевал накладывать разводы на разноцветные яйца.

Были у нас и такие дни, когда мама ходила с сумкой по деревням и собирала куски хлеба, и Коля собирал. Искусство мое выдержало и это испытание. Я продолжал рисовать.

Этот трехлетний период жизни в деревне оставил неизгладимый след. Было все. Я увидел лишения очень большие, но награда была гораздо значительнее. Я полюбил все родное преданной сыновней любовью. Скромный сельский невзрачный пейзаж покорил мое сердце на всю жизнь. Сельская тишина, пенье петухов, запах вспаханного чернозема, свежей соломы, гусиной травки, лошадиного пота.



Бабы. 1921

И зори, вечерние зори с гомоном грачей... Да разве выскажешь чувство, которое питаешь к отчему краю!

Особенно поэтично выглядела в жизни деревни так называемая «улица». Это вечернее гулянье, пенье под гармошку, пляски молодежи. На «улицу» все немного принаряжались.

Собирались чаще всего у амбара на окраине деревни. Гармонисту — почетное место в центре, на самых приступках амбара. Гармонистами были кто позажиточней. Были два таких — Колька Машухин, у которого из-под картуза на висках выкручивались вперед рыжие завитки, и Мишка Чикаев. Пляска под гармонь, особенно «русская» — какое это зрелище!

Теперешние пляски в ансамблях — это верх технического совершенства. Те были несравненно проще и... задушевнее. Выходил какой-нибудь Пырок (прозвище) или Ванька-Пудик в круг и начинал своими запыленными, обшарпанными лапотками выделывать запятые и кренделя на розоватой, утоптанной родной землице. Окружающие с радостью воспринимали каждое новое движение и коленце. Импровизация пляшущего была подлинным творчеством, хотя и наивным, несовершенным.

Особенно я любил слушать протяжные песни. Их обычно пели одни только девушки на несколько голосов. Традиционные, народные — они-то и закладывали в сердце любовь и к широким родным просторам, и к зорям вечерним. Я почти все песни перезабыл, и лишь одна глубоко запала в память:

Ночевала утица
Да как в чистом поле,
Да как в чистом поле,
Да как под кусточком,
Да как под кусточком,
Эх, да под листочком...

На три, на четыре голоса пели. Кто их учил? А ведь как великолепно пели.

Присутствовал я и на крестьянских сходках, Хотя и очень плохо разбирался, о чем там



Дядя Боря и Таня. 1920

говорили. В различных позах, где-нибудь на бревнах, возле того или иного двора, располагались мужчины решать общие, «мирские» дела. Захватывала сама форма разговора. Ясные выражения, острые слова, своеобразные приемы полемики. Под острыми словами я имею в виду образный мужицкий говорок, насыщенный сравнениями и эпитетами. Ведь назвали же крестьяне помещика Языкова (который продолжал жить в деревне Коловерти на правах рядового хлебопашца) «озяпом», вернее «озябом», потому что из-за короткой шеи голова казалась всегда втянутой в плечи, и это производило впечатление «зябнувшего». А то придет на сходку дед Иван Вуколыч, этакий местный Щукарь, от которого что ни слово, то в хохот бросает важных и степенных мужиков.

Как сейчас помню их одежонку, картузы с высоким околышем и неширокой тульей, затасканные, помятые, выцветшие, но ловко сидевшие на головах. Волосы, подстриженные в скобку. Их разномастные бороды, за которыми не могли скрыться ни добродушие, ни усмешка, ни ирония. Рубахи, порты и зипуны домотканые, лапти, онучи и оборы. Обувать ноги в лапти — целое хитроумное искусство. Нужны были ловкость и опыт, чтобы аккуратно обвернуть вокруг ноги онучи, скрепить оборами (крепкие, свитые вручную из моченца веревки) весь комплект обувки, очень удобной для деревенской жизни.

Крестьянский язык был просто откровением. Совсем еще мальчишка, я все же чувствовал красоту и образность певучей крестьянской речи. Сейчас почти все поистерлось в памяти. Помню острый задорный говорок молодежи и баб у колодца, их присказки, прибаутки и постоянное сопровождение разговора какими-то украшениями, часто рифмованными или двусмысленными и всегда цветистыми. Запомнились лишь некоторые слова и словечки, плясовые частушки, неповторимые в своей четкости ритма и меткости образов.

Мое стихотворчество, которым я занялся после в Москве, не обошлось без влияния этой первородной стихии народного говора. Я многое потом записывал по памяти, собрал около 200 песен и большое количество частушек (продолжение работы отца).

Так протекала моя крестьянская жизнь. Когда теперь мы, художники, слышим призывы «изучать жизнь», некоторые реагируют на это иронически. Я не привык исторгать высокопарные слова и считаю их малодейственными. Но внутренне не могу не согласиться со справедливостью призыва: «Изучайте жизнь!»

Еще мальчишкой, дыша воздухом деревни, я, совершенно того не осознавая, учился в наилучшей школе — школе жизни, и был, скажу откровенно, очень ретивым учеником. Рисовал все, что было вокруг меня,— людей, пасущиеся стада, избы и деревья, рисовал при всех трудностях, рисовал запоем. Стремление учиться «на художника» уже в то время было неудержимым.

СНОВА МОСКВА...

После возвращения в Москву (году в 1921-м) сестра, брат и я решили продолжать образование. Это было довольно трудно, потому что мы изрядно поотстали. Каждый из нас поступил в свои прежние школы, но на класс младше, чем раньше. Частная гимназия Страхова была превращена в школу второй ступени, а Петр Николаевич был назначен директором. Учителя частью остались прежние, частью явились новые.

Моя постоянная страсть к рисованию не ослабевала ни на минуту, не гасла в любой обстановке. Я видел репродукции картин, иллюстрации в книгах, я начал осознавать, что искусство — это сложное дело, что необходимо чье-то руководящее слово. Но куда идти и к кому? Слыхал, что есть школа Мешкова, но там надо было платить, а денег не было. Оторвавшись от Москвы, мы за три года отстали от темпа городской жизни. Знакомств не было никаких. И вот наперекор своей робкой натуре я решил взять свои работы и показать их какому-нибудь знаменитому художнику.

Сначала я облюбовал почему-то Архипова *. Не помню уж, какими путями узнал адрес его квартиры на Мясницкой улице и, захватив с собой единственную работу маслом, тронулся в путь. У дверей архиповской квартиры я так и обмер. Ноги приросли к полу. Не знаю, сколько бы я простоял, но снизу хлопнула дверь и кто-то стал подниматься по лестнице. Я собрал все свои силы и нажал звонок. Мне открыл человек небольшого роста, с бородкой клинышком.

— Можно видеть Архипова? — с трудом выдавил я.

— Можно, это я,— последовал ответ.

— Я принес вам показать свою работу.

Архипов взял протянутый холст на подрамнике (я тайно мечтал, что подрамник произведет впечатление — все так, как у настоящего художника), поглядел и вернул обратно. Было брошено одно лишь слово: «Плохо». Дверь захлопнулась. Словно холодной водой меня окатили. Слезы подступили к горлу. Оторопелый, я побрел домой.

Был у меня и еще один поход — к Виктору Михайловичу Васнецову *. Кажется, мама уговорила идти именно к нему. В таких случаях моя беспредельная робость всегда была тормозом. Скрепя сердце я решился. Добрался до дома-терема, сделанного по его собственному проекту в одном из тихих переулков, возле Самотечной площади. Открыла дверь какая-то женщина, видимо, прислуга.

— Вам что?

— Можно видеть Виктора Михайловича? — выдавил я из себя.

— Одну минуточку,— сказала женщина, оставив меня одного у двери. Вернувшись, она пригласила меня войти в дом и повела наверх по деревянным ступеням.

— Вот сюда, — сказала женщина и присткрыла дверь. Я вошел. Это был, по-видимому, рабочий кабинет Васнецова. В глубине комнаты с кресла встал высокий старец. Да, именно старец. С волосами в скобку и длинной бородой. Его продолговатое лицо было само по себе иконописно.

— Что скажете, молодой человек? — услышал я приятный, мягкий голос.

— Я хотел бы показать вам свои рисунки...

— Покажите, юноша!..

Я подал дрожащими руками рисунки, вынув их из потрепанной старой своей папки. Васнецов взял рисунки. Долго и внимательно смотрел на один, на другой.

— Я вижу в вас явное дарование,— услышал я.— Хорошо, хорошо, но почему принесли только два? Хотелось бы посмотреть побольше: ведь для того, чтобы яснее сказать о ваших работах, надо посмотреть еще. А почему рисунки на таких маленьких листках? Рисуйте больше — не стесняйтесь... а в общем хорошо, хорошо.

Он замолчал, продолжая разглядывать.

— Да, да, стоит учиться, очень стоит... А знаете, юноша, приходите-ка ко мне еще, не стесняйтесь и принесите все, что у вас есть: рисунки, акварели... мы с вами поговорим более подробно... — сказал он и улыбнулся теплой-теплой, отеческой улыбкой.

Что-то всплеснулось у меня внутри, заходило ходуном по всем закоулкам, чувствую, как

загорелись щеки, уши, шея. Язык прирос к гортани. Наконец, я с усилием произнес:

— Большое спасибо, я приду еще.

Я поклонился этому замечательному старцу, подавшему мне руку на прощанье, осветившему потемки моих постоянных колебаний и неуверенности.

Я вышел на улицу. Сентябрьское солнце золотилось в просветах пышных лип, рядами тянувшихся по всему переулку. Стояла теплынь, и у меня на сердце было хорошо, тепло... Стоило работать, надеяться, мечтать. Ошарашенный ходил я несколько дней, и когда являлась мысль пойти к Васнецову вторично, на чем упорно настаивали родные, меня охватывало какое-то оцепенение, и я ничего не мог с собой поделать. К Васнецову я так и не пошел, может быть, потеряв весьма многое...

Бывшие одноклассники встретили меня, как старого товарища. Коля Чаплыгин, Арсений Черный, Лев Чернышев, Игорь Краузе, Володя Зилотти уже ушли на класс вперед. Моими новыми товарищами стали: Юра Протасов, Игорь Кукольник, Ястребов, Мастевлянский, Костя Вульфсон, Шура Яковлев (впоследствии известный авиаконструктор), Сережа Ряузов (теперь композитор), Кливанский, Катц и другие.

Школьный товарищ Витольд Флях



Соединение женских и мужских школ было уже этапом пройденным. Мне, поотставшему и в отношении образования, да и вообще несколько одичавшему в деревне, учиться бок о бок с девочками было трудно. Стеснялся и смущался я невероятно. Жили мы крайне бедно. Заплаты и штопка покрывали все коленки и локти. Для меня это было непередаваемо мучительно. Я старался держаться в стороне от всех, не показываться на глаза. Казалось, что большинство товарищей и подруг презрительно относятся ко мне из-за моей внешности. Появилась болезненная мнительность, усиливалась неуверенность в себе. Сейчас это кажется смешным, тогда это было трагедией. Помню, когда пожилая француженка Наталья Ивановна, вызывая меня к доске, задерживала взор на моих безнадежно стоптанных и латаных ботинках, весь остаток самообладания покидал меня. Даже если я что-нибудь и знал, мое путаное бормотание не могло претендовать на хорошую отметку. Кроме того, я ленился, как всегда рисовал на уроках, как и раньше мои зарисовки отправлялись к Петру Николаевичу, только он уже не вызывал к себе для распекания, а терпеливо мирился с моей одержимостью. Больше всего из уроков я любил русский язык и пение. Учительница пения Антонина Николаевна выделяла меня и Колю Чаплыгина (впоследствии актер Камерного театра), она часто делала нас запевалами.

Антонина Николаевна была добра и мила необыкновенно. Ее еще молодое лицо с красивыми украинскими чертами всегда было озарено улыбкой, приветливой и просящей.

Антонина Николаевна была собирательницей русских народных песен. Одна из таких песен, камских бурлаков, в обработке, кажется, ее мужа, запомнилась мне на всю жизнь — про-

тяжная, заунывная, говорящая о тяжелой доле бурлацкой каторжной жизни, она была глубоко народной. Начиналась она так:

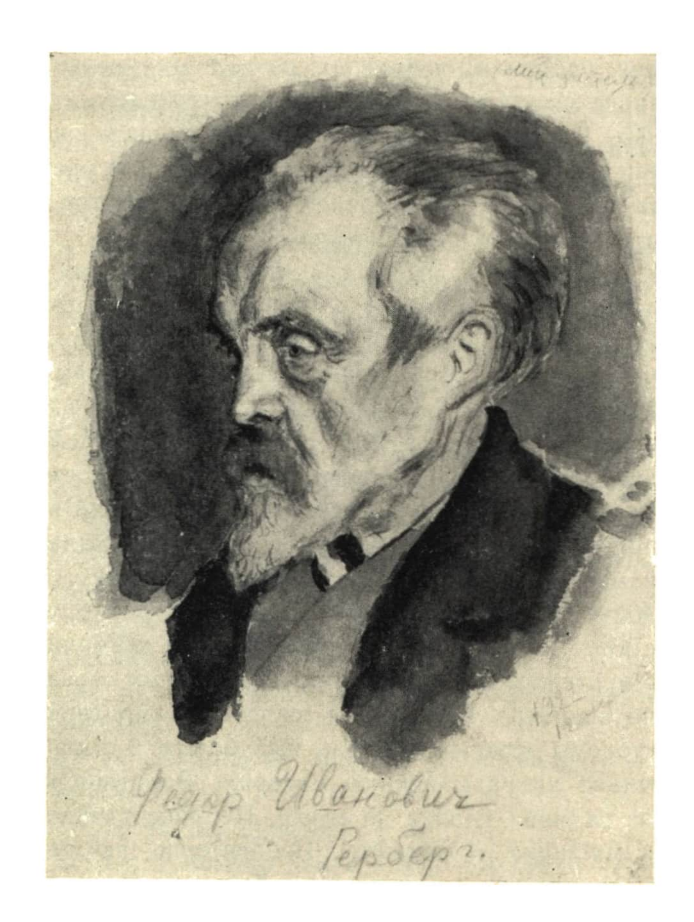
Хлебушка нет,
Валится дом.
Сколько уж лет
Каме поем...

Пели ее мы на три или четыре голоса — получалось так, что приятно было слушать самих себя. А наша милая Антонина Николаевна умилялась до слез.

Школа не оставила во мне ярких воспоминаний. Может быть, потому, что я параллельно ходил заниматься рисованием и живописью в студию Федора Ивановича Рерберга, ставшего моим первым учителем *. Конечно, мои чувства были преимущественно тут — в студии. Попал я к Федору Ивановичу совершенно случайно. Кто-то из знакомых посоветовал показать ему мои рисунки. Я это сделал без особых расчетов на ученье. Когда первый раз этот милый, тишайший человек увидел мои рисунки, брови его, обычно приподнятые очень высоко, приподнялись еще выше; во время волнения он обычно пунцовел. Сейчас его румянец был особенно ярок.

«А знаете, хорошо! Очень хорошо! В вас есть то, что надо! Д-да! Что ж, будете ходить ко мне, вот расписание!..» Он надел очки, неровным художническим почерком написал на бумажке дни занятий, подал мне и сказал: «Считайте себя зачисленным!» Я мялся в нерешительности. Он улыбался светлейшей своей улыбкой и добавил: «С вас я брать ничего не буду, небось и платить-то нечем?..» Думал ли милейший Федор Иванович, что именно он даст мне старт на творческом пути?

В отличие от многих аналогичных получастных, полугосударственных студий того времени, Федор Иванович у себя культивировал прямой и безоговорочный реализм. Это меня и радовало и пугало. Радовало потому, что совершенно соответствовало моему пониманию искусства, пугало потому, что метод Федора Ивановича, как и он сам, был уж очень мягок, добр и малоинициативен. Немудрено, что имя Федора Ивановича Рерберга в истории искусства не заняло заметного места. Правда, жизнь показывает, что не известность и «заметность» определяют достоинства или недостатки художника.



Федор Иванович Рерберг

Конечно, занятия у Рерберга были куда интереснее, чем школьные. Результаты последних были плачевны, и когда наступили экзамены, я, честно говоря, не мог рассчитывать получить удостоверение об окончании школы. Но я получил. Сжалились.

Наступил прощальный выпускной вечер.

Подготовка шла заранее. Собирали складчину. Советовались. Свой паевой взнос я решил внести во что бы то ни стало. За чужой счет угощаться, да еще перед расставанием — это черт знает что! Я решил заработать нужные деньги.

Через кого-то я попал к одному богатому собирателю картин. Было известно, что он любил поощрять молодые таланты. Посмотрев

мои работы и одобрив их, он дал мне нечто вроде заказа сделать из глины фигурки животных. Я раздобыл глину, принялся за дело, и фигурки были вскоре готовы. Меценат дал мне за них некую сумму денег, вполне достаточную для моего паевого взноса.

К выпускному вечеру все готовились по-разному, но, по-видимому, у меня одного забота была исключительная. Не было облачения, приемлемого для торжественного вечера. Творческая мысль упорно искала выхода из положения. Выход был почти найден. Мой дворовый товарищ упросил своего брата дать мне на вечер свой костюм. Ну, а что надеть под костюм? Одна только ветхая майка была у меня. Безнадежное отчаяние замораживало волю. Но живое не может не жить. Перебирая старые бумаги, я наткнулся на листы ватмана с чертежами. Мне когда-то подарил их сосед по квартире, зная, что я рисую. С обратной стороны чертежей ватман был белым и напоминал накрахмаленную материю. Воротничок из ватмана удался на славу. Неплохо вышли и манишка и манжеты. Изобретение выглядело эффектно. Чертежи не были заметны, и все предвещало удачу. Надо было только очень следить за своими движениями...

И вот я в школе, как и все мои товарищи и подруги, в последний раз. Девочки принаряжены. В косах разноцветные банты. Глаза оживленно блестят. Большинство ребят в костюмах и при галстуках, как большие. Мой обновленный вид заметили. Мне казалось, что я сравнялся со всеми в каких-то жизненных измерениях.

Когда сели за стол и все смешалось в общей неразберихе, неожиданно выяснилось, что Андрей Кузьмич, математик, пугавший всегда своим колючим взором из-за очков, умеет быть замечательно внимательным кавалером, а учитель социологии (была такая учебная дисциплина) — провозглашать тосты за юных дев. Словом, оживление было полное. Я сидел рядом с Ниночкой К. Все шло благополучно. Я следил за собой, не протягивал руки над столом (за каким-нибудь там салатом), ухаживал, как мог, за Ниночкой. После пирушки, немного навеселе, я с Ниночкой вышел на школьный двор. Была чудесная майская ночь. Луна сияла с полным откровением. Мой запас слов, необходимых для разговора с девушкой, да еще наедине, угрожающе иссякал. Но прилив жизненных сил нашел неожиданный выход. На дворе была поленница дров, возле которой лежал колун, оставленный школьным дворником.

— Ниночка, укажите, какое расколоть полено?

Ниночка оживленно откликнулась:

— Вот это! — указала она на самое толстое. Я поставил его, изловчился, взмах колуном — удар! Полено надвое!

— А теперь это! — увлеклась Ниночка.

Еще полено пополам с одного удара. Все шло великолепно, но на шестом полене я почувствовал, что ватманская манишка отсырела и сильно наморщилась. Седьмое полено стало роковым. После лихого удара что-то со свистом сорвалось с руки и упало у ног Ниночки. Она удивленно подняла мой манжет. Он развернулся, на внутренней его стороне был отчетливо виден чертеж...

Пожалуй, это мое последнее воспоминание о школе.

У Федора Ивановича я проучился не очень долго. Тянуло в высшее учебное заведение. Молва о Вхутемасе уже будоражила молодые умы. В перерывах мы, студийцы, проводили время в разговорах о современных течениях в искусстве. Мнения были глубоко разные. Более молодые склонялись в сторону новаторства, кто постарее поддерживал классическую школу (мы тогда классической школой называли околорепинскую манеру письма).

Споры были беспочвенны и бесплодны. Собственно, никто не знал ничего, были одни дилетантские домыслы. Федор Иванович, когда мы спрашивали его мнение, мялся, даже как-то робел перед этой дилеммой, и добрыми, усталыми репликами выражал сочувствие (о, конечно!) старой школе.

Когда в один прекрасный день я сказал Федору Ивановичу, что думаю поступать во Вхутемас, он едва заметно вздрогнул, зарделся лицом, замялся с ответом и пробормотал:

— Ну что ж, это, конечно, ваше дело...

ВО ВХУТЕМАСЕ

Мне стало известно, что при Вхутемасе * имеется испытательно-подготовительное отделение (ИПО), назначение которого — подготавливать поступающих для приема в основные мастерские.

ИПО давало право первоочередного приема. Попал я туда легко. Подал заявление, был зачислен и стал ходить в мастерскую, руководимую художниками Машкевичем и Завьяловым. Готовился я к моему первому дню занятий за мольбертом с большим старанием. Сколотил ящик из фанеры, покрасил его, раздобыл где-то старый подрамник и холст, остатки красок и огрызки кистей. И вот я уже в ИПО. Постановка — натюрморт. С великим старанием я начал рисовать, а потом красить все, как видел. На мое счастье, ни Завьялов, ни Машкевич не подходили ко мне, не успели подойти. Но когда я прислушался к их объяснениям для других студентов и когда, наконец, разглядел на некоторых полотнах воплощение их творческих требований, я больше в ИПО не пошел.

Машкевич и Завьялов были «сезаннистами». Совсем молодыми, одержимыми какими-то новыми веяниями, которых, возможно, они сами не очень-то понимали. В передаче совершенно неискушенным юнцам все это было, по-видимому, очень слабо и неубедительно. Во всяком случае, я ничего не понял из окружающего, перепугался, запутался и просто приуныл. Что же это такое? Вот это и есть живопись? А как же быть с Суриковым, Нестеровым, Серовым, Левитаном? Ошеломленный и подавленный, я долго слонялся без дела. Обычное рисование мое разладилось. Муторно было на душе. Но постепенно явилась утешающая мысль, что ведь это было в ИПО, а во Вхутемасе, может быть, будет все по-иному. И я решил поступать прямо во Вхутемас. Снова появилось желание работать, цель обрела свое первоначальное значение.

Заявление и какие-то бумажки подал на текстильный факультет. Жду дня объявления. Прихожу с утра. Поступающие толпами дожидаются объявления о допуске к конкурсным экзаменам. На лицах волнение. Некоторые повышенно говорливы, наигранно веселы, другие бледны, молчаливы и внутренне скованы. Всех одолевает нетерпение поскорее узнать о своей судьбе.

В вестибюле Вхутемаса, перед канцелярией, особенно густо. Кто-то прорывается в канцелярию к секретарю Николаю Георгиевичу Соловьеву. Он еще не старый человек, но уже имеет вид вопросительного знака. Длительная, видимо, с юности, работа пригнула его к канцелярскому столу, к спискам, бумагам, протоколам и т. д. У него писарский почерк, с завитушками, но четкий и ровный. Он всех одинаково любит и на всех одинаково ворчит, сердится и даже кричит:

— Ну что все пристали, ну что пристали, нет никаких списков... Напечатают — тогда вывесим, видите — одна машинка... Идите, идите отсюда...

Когда кто-либо не знавший его сердился и говорил:

— Да что вы кричите!

— Это привычка такая,— тем же тоном отвечал Николай Георгиевич.— Идите, идите отсюда,— и из-за сильно выпуклых очков светились его добрейшие глаза. Но вот шум перед канцелярской дверью затихает. Николай Георгиевич со списком в одной руке и с кнопками в другой выходит в вестибюль и с трудом пробирается к доске с объявлениями:

— Господа, да пропустите, нельзя же так, господа!— почти кричит он.

— Ребята, дай дорогу! — кричит какой-нибудь поактивнее, и списки наконец-то начинают появляться на стене.

— Подождите, подождите!— уговаривает Николай Георгиевич и подряд вешает несколько напечатанных на машинке листов.

Я вижу и вдруг засиявшие и посеревшие, остановившиеся лица. Кому — долгожданное решение, кому — тяжкий приговор. Но ведь это только списки допущенных к экзамену.

Протискиваюсь и я, нервно ищу глазами текстильный факультет. Читаю... Есть! Есть! Допущен! Ликованию нет предела. Пытаюсь себя успокоить и, не видя, не слыша больше ничего, возвращаюсь, только чтобы еще раз прочесть—

где и когда экзамены, а потом лечу на всех парах домой. Первый этап пройден. Теперь все зависит только от самого себя!

Мчусь по Рождественке вниз к Трубной площади. Перескакиваю через тумбы. Самотека, Екатерининский бульвар и дальше налево, в гору.

В 4-м Самотечном тишина. Городской шум трамваев и ломовых остался где-то там, за домами. Сквозь булыжники мостовой пробивается трава, липы еще пышнеют своей потускневшей листвой вдоль маленьких двухэтажных домиков.

Вбегаю во двор нашего дома. В тесной комнатке все в сборе. Мама лежит на кровати и о чем-то напряженно думает. Коля учит уроки. Таня, видимо, раздобыла где-то простой черной муки и, замесив ее на воде, тут же, на сковородке, без единой капельки масла, поджаривает лепешки. Самое главное — не дать лепешкам подгореть. Таня уже наловчилась. Обстановка в комнате бедная, мы почти голодаем. Нэп в самом разгаре, кругом магазины полны продуктов, но мы решаем: будем учиться и, насколько возможно, прирабатывать. Мама работает от случая к случаю, и заработки наши пока мизерные. Вбегая, я сразу ошарашиваю всех: «Допустили!!!» — Радость необыкновенная!

Выдержать экзамены по искусству означало попасть во Вхутемас. В назначенный день, захватив с собой старую потрепанную четвертьлистовую папку, обмывки, акварель, кисточку, карандаши и бумагу, я иду бодрым шагом на Рождественку.

Утро ясное, радостное. По дворам уже слышатся утренние голоса: «Точить ножи, ножницы, бритвы править!» Татары в черных тюбетейках с мешком на руке выкрикивают свое: «Старья берем!» Вестники осени — стекольщики тоже вносят свою голосовую линию в общий ансамбль утренних голосов: «Вставлять стекла! Вставлять стекла!» Все эти голоса из года в год я настолько изучил, что мог бы, наверное, заменить любого из их обладателей и влиться легко в симфонию дворовых утренних созвучий. «Чиним, паяем, ведра, тазы, кастрюли, умывальники починяем!» — поет жестянщик хриплым голосом, растягивая каждое свое слово.

Настроение приподнятое. Бойцовские чувства проснулись и не дают покоя. Хочется померяться силами. Во дворе Вхутемаса уже ждут поступающие. Состояние у всех тревожное. Даже у тех, кто явно посильнее других. Мы уже немного знакомы. Еще тогда, в самый первый день, кое-кто показывал свои работы. Наступает час «старта». Застукали подставки, конкуренты начали рассаживаться, кто поопытнее, захватывал места поудобнее. Кандидаты на живописный рисовали отдельно. Вместе со мной были графики и текстильщики. Вошел профессор, объяснил условия конкурса. Из-за ширм появилась обнаженная натурщица. Профессор установил позу и предложил начать работу. Воцарилось гробовое молчание. Никогда ни до, ни после я не слыхал такого воистину «затаенного дыхания». Слышны были только движения карандаша или угля по бумаге, шуршание, которое для некоторых из нас уже было подобно военному оркестру для кавалерийской лошади. Шуршание усиливалось, слышались вздохи. Кто-то заработал резинкой. Ну, думаю, плохо твое дело — сразу за резинку!

Я рисовал графитным карандашом № 3 по так называемой слоновой бумаге с мелким торшоном и решил как можно меньше прибегать к резинке, которая, как я уже твердо считал, только мажет бумагу. Рисунок начал получаться, и быстро. Натура ушла за ширму. Конкуренты задвигались, ревниво рассматривали работы друг у друга. Все были сдержаны и высказываться не хотели, перенапряжение нервов сковывало проявление эмоций.

Я первым сделал рисунок. По рисунку, акварели (вместо масла, что было у живописцев) у меня была высшая оценка. Общеобразовательные предметы прошли со скрипом, но главное значение имели отметки по искусству. Так я выдержал конкурсный экзамен в числе лучших и был зачислен на текстильный факультет, согласно моему заявлению. Радость была огромной. Но я был уверен в себе, и неожиданности в этом не было.

Еще тогда, в толкучке ожидания списков, начали запоминаться лица однокурсников. Тут был Жора Нисский, Коля Ромадин, Бубнов, Одинцов, Бочков, Афанасьева, Коля Соколов, Зяма Боим, Рождественский и многие другие, с кем провел я бок о бок студенческие годы, шумную, сумбурную, но красочную и плодотворную жизнь во Вхутемасе.

Начало занятий. Первое сентября. На первом курсе пока что мешанина. Расспрашивали старшекурсников, друг друга, сомневались — к кому идти в мастерскую или на какой факультет, хотя каждый уже числился на какомнибудь. В перерыве между занятиями собирались на солнышке в ясные сентябрьские дни, знакомились, делились планами, говорили о судьбах искусства, дискутировали о направлениях в искусстве. Народ пестрый. Запорожье и только! Все оттенки говоров — на «о» и на «а», цоканье и яканье. Чувствуется взбудораженность, порыв к новому. Соберутся, бывало, во дворе Вхутемаса, возле какого-нибудь наиболее сведущего, и пошли разговоры: «В Морозовке * были! Кто не был — сходите. Третьяковка — это что, прошедший этап. Вот Сезанн, Матисс, Ван Гог! Вот где учиться!» Поднимались споры: «Ну, а Суриков слабее, что ли? А Серов?» — «Да что Серов! Цвет, цвет надо искать. Вот что главное... он у Матисса-то звучит, поет...» Волновалась, спорила, бурлила молодежь.

Я был совершенно неискушенным, неосведомленным в современных течениях и направлениях. Я любил Третьяковку. Про Морозовскую галерею слышал, но еще не был там.

Первое, что я постарался сделать,— это пойти в Морозовскую галерею, чтобы увидеть, понять, что так волнует студентов. Впечатление невероятное. Вот они, французы, вот и Матисс, Сезанн, Дега, Ван Гог, Ренуар... Как много всего, сколько красок! Нет! Невозможно смотреть долго! Я был в полном смятении. Хорошо? Не могу понять: что-то очень волнует, что-то отталкивает, но как, что и почему?!. Почему у Ван Гога все формы, все лица кривые? А мазки-то, мазки — так и крутятся! Что же это такое? Почему у Сезанна форма словно членится и подчеркивается отдельными плоскостями? Почему у Ренуара все краски словно растворены, как растеки акварели? Но как очаровательно написано обнаженное женское тело и сколько воздушности!.. А Матисс, какие краски!.. Нет, ничего не могу понять, заболела голова. В висках стучит, а посмотрел только небольшую часть. Нет больше сил.

Словно пьяный, выхожу оттуда. Иду медленно к Пречистенским воротам. Буря раздумья не дает покоя. Осенние деревья, отдыхающая публика на лавочках Пречистенского бульвара, кругом все обычно, знакомо. Я немного успокоился. Вспомнил — не ел ничего с утра. Домой идти рано. Да и дома нечего есть. Идея! На Пречистенке, в общежитии института живет двоюродный брат. У него-то что-нибудь найдется. Прихожу.

— Федя, дай поесть!— не выдержал я.

— Откуда это ты свалился?— спрашивает. Из тумбочки у кровати достает бутылку подсолнечного масла и кусок черствого сала, присланные из деревни, краюху черного хлеба — студенческий паек.

Миша Куприянов в студенческой столовой





Нэпманы

Набрасываюсь на еду. На железную старую тарелку наливаю подсолнечное масло. Макаю в него кусок черствого хлеба и ем с небывалым наслаждением. Никогда, ни до, ни после я не ел с таким аппетитом. Ем доотвала. Федя с опаской косится в мою сторону.
— Оставлю, оставлю! — успокаиваю его.
Потом ложусь на Федину койку и проваливаюсь в какую-то бездну сладкого забытья.

Учеба на текстильном факультете оставила смутное воспоминание, главным образом потому, что я рвался к рисованию и живописи. Все прикладное было для меня в ту пору совершенно чуждо и неприемлемо. С первых же дней я тяготился пребыванием на текстильном факультете, мечтая и стремясь писать и рисовать, а не изучать свойства ткани. Манкировал я бессовестно. Тогда строгости в посещении лекций и занятий в вузах еще не существовало. Сначала ходил на набивное отделение. Занятия у профессора Грюна, который учил распределять цветные горошки и кубики по ровному фону, приводили в полное уныние.
Мое протестующее состояние дошло до того, что я позволил себе безобразную выходку.
Были экзамены по набойке. Я не сделал ничего. Еще в начале года всем студентам вместо бумаги выдавались для использования обратной стороны старые работы строгановцев*. В своем «пайке» я заметил рисунок набойки для ткани, который мне понравился. Стерев все надписи, я ничтоже сумнящеся подал эту работу Николаю Николаевичу Соболеву, принимавшему у нас экзамены. Несколько мгновений он молчал. Затем, густо побагровев, сказал совершенно упавшим голосом:
— Но ведь эта работа не ваша, я ее принимал на экзаменах, еще будучи в Строгановском училище.

...Хочу рассказать об одном своеобразном методе нашей академической учебы. На первом курсе так называемые занятия по «объему» и «пространству» были обязательны для всех. Смысл их был в выработке у студентов способности передавать объемность и пространственность предметной формы при помощи каких-то вводных деталей и элементов.
Педагог дает задание: в данной геометрической фигуре подчеркнуть объемность или пространственность. Студент должен найти максимально остроумное решение в использовании различных элементов. Это были, конечно, экзерсисы, упражнения чисто формального порядка. Сюжет и тема тут отсутствовали полностью, как в математических задачах. Занятия по «пространству» и «объему» довольно ясно характеризовали излишнюю отвлеченность академических установок Вхутемаса, хотя смысл в них какой-то имелся,— все-таки это были какие-то «уголочки» неких вопросов искусства. Студенты с явным интересом занимались этими дисциплинами; как бывает порой интересно на палитре смешивать краски и получать все новые и новые оттенки, так и это... Идя во Вхутемас со всех концов Москвы,

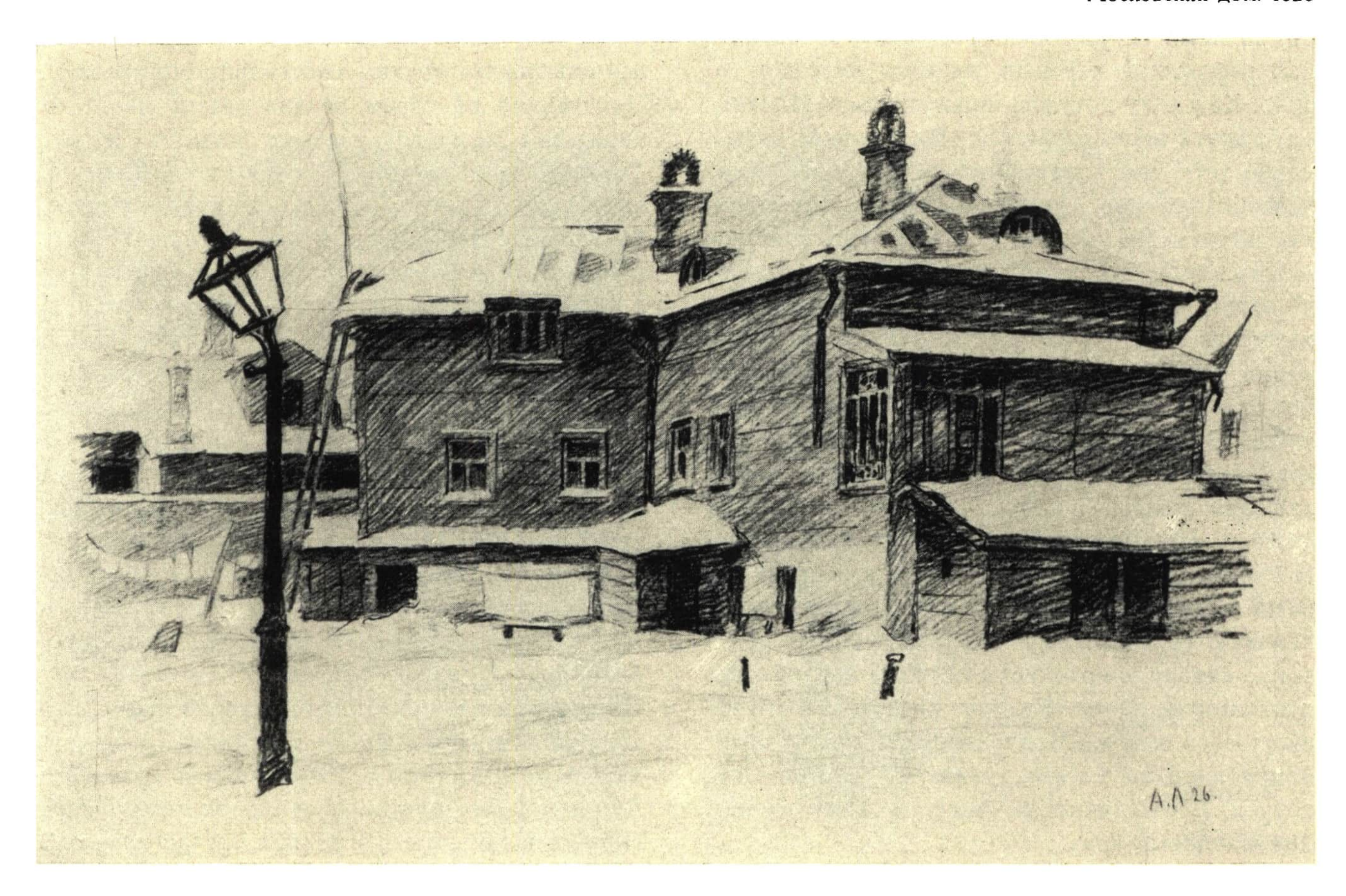
студенты несли бережно что-то завернутое в белые лоскуты материи или бумаги. Прохожие с удивлением оглядывали это невиданное шествие, а некоторые старушки спрашивали: «Чаво-й-то вы? Святить, что ли, нессте? Пасха-то еще не скоро!»

А студенты шли и шли с узелками своих «опусов». На зачетах было весело, оживленно. Большой стол в актовом зале заполнен рядами работ. Я — староста одной из групп — подготавливаю экспозицию, списки. В развернутом строе этих, если так можно выразиться, «решенных заданий» можно было ясно видеть, как мало были осмыслены подобного рода раздумья. Жестких требований посещения не было. Это придавало учению стихийный характер. Был даже такой случай.

Одно время в качестве опыта начали проводить так называемые коллективные зачеты. В разгар какого-то увлекательного соревнования по волейболу в зал заглянула Лена Афанасьева, взглядом отыскала меня и крикнула: «Алексей, зачет сдавать будешь (по технологии материалов, если не ошибаюсь)? Ребята уж пошли». Поглощенный игрой, я только отмахнулся: «Не могу, видишь — занят».— «Да ты сам-то можешь не идти — зачет коллективный, дай только зачетную книжку». К вечеру Лена вернула мне книжку с пометкой о сдаче зачета.

Занятиями по предметам, мало связанным с искусством, я безбожно манкировал. Я сознавал, что много теряю, но были тут и другие причины. Помню, на зачете по начертательной геометрии я довольно сильно путался в своих ответах. Профессор Чечелев, воспитавший множество поколений художников, сокрушался искренне и глубоко: «Молодой человек, да поймите вы, голубчик, что начертательная геометрия — это важнейший предмет. Кем вы

Московский дом. 1926



будете? Художником?! Да разве может художник представить себе строение окружающего мира без начертательной геометрии? Ну что же, голубчик, поставлю вам тройку...» Как сейчас помню его добрые, добрые стариковские глаза. Мог ли я ему сказать, что причиной манкирования была не только неохота заниматься, но и моя страсть — волейбол. Отказаться от него было свыше моих сил. Но, кроме волейбола, я находился в полном рабстве у весьма простых жизненных обстоятельств — надо было существовать, есть, одеваться, обуваться, помогать сестре, брату, матери. Студенческий «стол труда» выдал мне направление на биржу труда. Там я получил работу грузчика на складе железоскобяных товаров на Балчуге.

Отрывая время от ученья, я начал ходить с утра на этот склад выгружать и нагружать ящики с гвоздями, разные железные изделия и листы железа. Это была нуднейшая, утомительная работа. Надо было соблюдать общий темп погрузки. Постоянные рабочие привыкли, за ними не угнаться. Однажды, когда выпал небольшой перерыв, начался разговор о силе. Каждому хотелось похвастаться. Начали друг друга подзадоривать: «Да брось брехать, слабó тебе взять пять ящиков...» Постепенно разгорелся спор, подначивание: «Донесешь две пачки железа? А ну, валяй!» Такую ношу класть себе на спину никто не решался. И вдруг, не знаю, что со мной случилось, я вышел вперед: «А ну, клади, наваливай!.. Донесу!» Кругом смешки: «Сдохнешь, скубент!.. Он еще и не нюхал, как носить-то». Но я уже готов. В одной пачке листового железа со стандартной упаковкой 6 пудов. Это самая тяжелая ноша из упакованных грузов. Я подхожу к железным кипам. Согнулся немного. Несколько грузчиков с насмешливыми репликами кладут сначала одну пачку. Я чувствую тяжесть, стремящуюся раздавить меня. Особенно сильно напрягаются ноги. За первой следует вторая пачка. Внутри как будто что-то сжалось в комок. Медленно переступая перенапряженными ногами, двигаюсь к месту погрузки. Все затаили дыхание. Я донес двенадцатипудовый груз.

Вскоре появилась другая возможность заработка. Безработные студенты были широко привлечены в розничную сеть «Моссельпрома», преимущественно для торговли папиросами. Была даже установлена форма в виде черного картуза (на манер заграничных почтальонов), а над его большим козырьком красовалась «вывеска» — золотой моссельпромовский шнур.

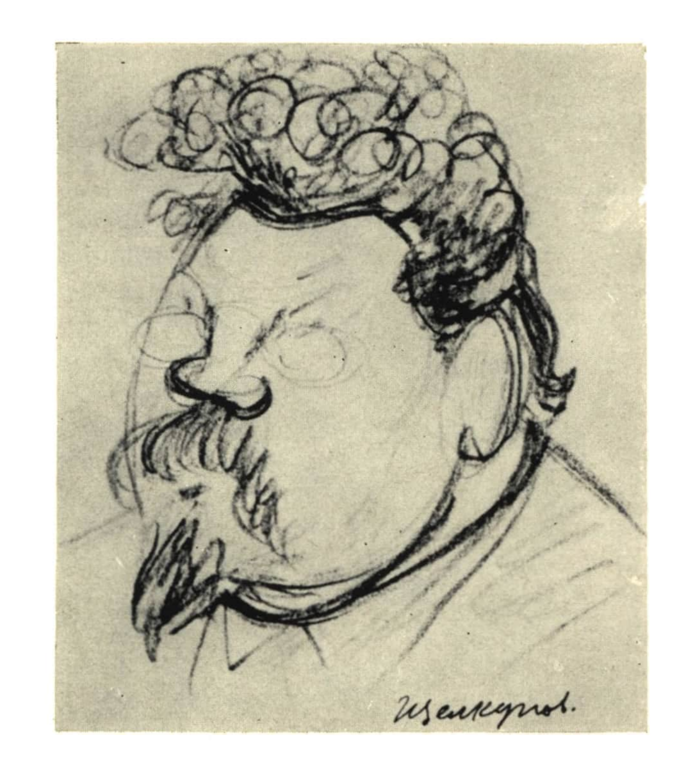
Когда двоюродный брат Федя (он некоторое время жил у нас) впервые пришел домой в этом картузе и с лотком, полным папиросных пачек и коробок, мы все не могли удержаться от дружного хохота. Но хохотал я, собственно говоря, и над самим собой, потому что через некоторое время в этом же виде и сам стоял на углу Страстной площади, недалеко от памятника Пушкину. Папиросников развелось такое количество, что на всех ходовых местах все наиболее выгодные места были сразу заняты. Соратники-студенты неохотно встречали нового конкурента. Впрочем, бояться им было нечего. Мое место было наименее заметное, и покупатели чаще останавливались у более опытных и ловких «моссельпромщиков».

Простаивая на своем незадачливом месте, я наблюдал вечернюю, вернее ночную, жизнь Тверской того времени. Сколько тут было лиц, характеров и бесконечно разнообразных человеческих судеб, начиная от самодовольных нэпманов и кончая жалкими фигурами нищих в зипунáх, онучах и лаптях. Проститутки и «шкеты» в клетчатых кепи «а ля Гарри Пиль», с приподнятыми воротниками потертых пальто постоянно фланировали перед глазами. «Шкеты» относились к нам с подчеркнутым превосходством. Проститутки были проще, дружелюбней: «Студентик, дай-ка «Яву»... Ну, как торгуешь? Туговато? Да ты стал бы на Триумфальную!» Я знал их всех в лицо, некоторых даже по именам... И все они были разные. Среди них встречались лица, словно говорившие о пережитых трагедиях.

По вечерам случалось, преодолевая стыд и отвращение, я шел с маленькой папкой и карандашом в захудалые ресторанчики и трактиры. Атмосфера пьяного перегара не смущала меня. Пьяные и полупьяные рожи тоже не казались



Н. А. Шевердяев

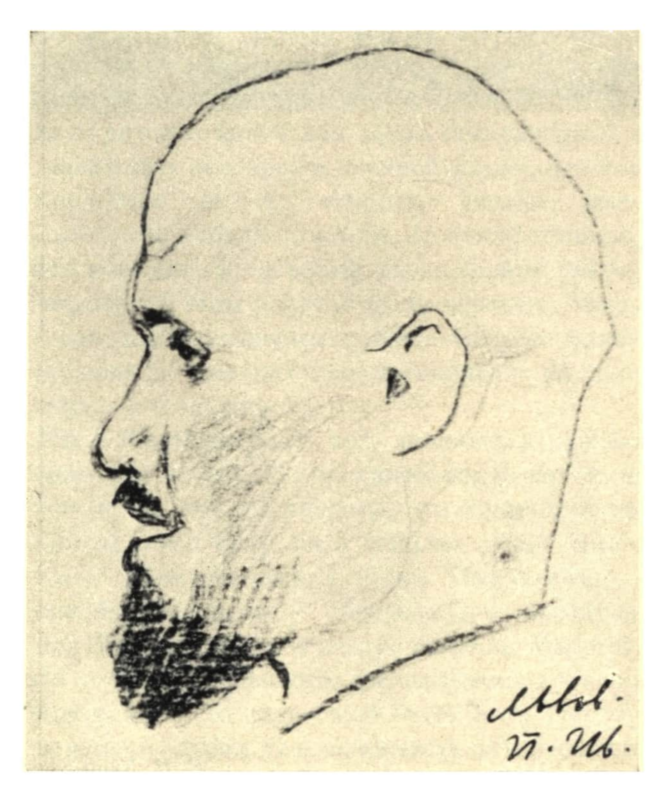


М. И. Щелкунов

Д. П. Штеренберг

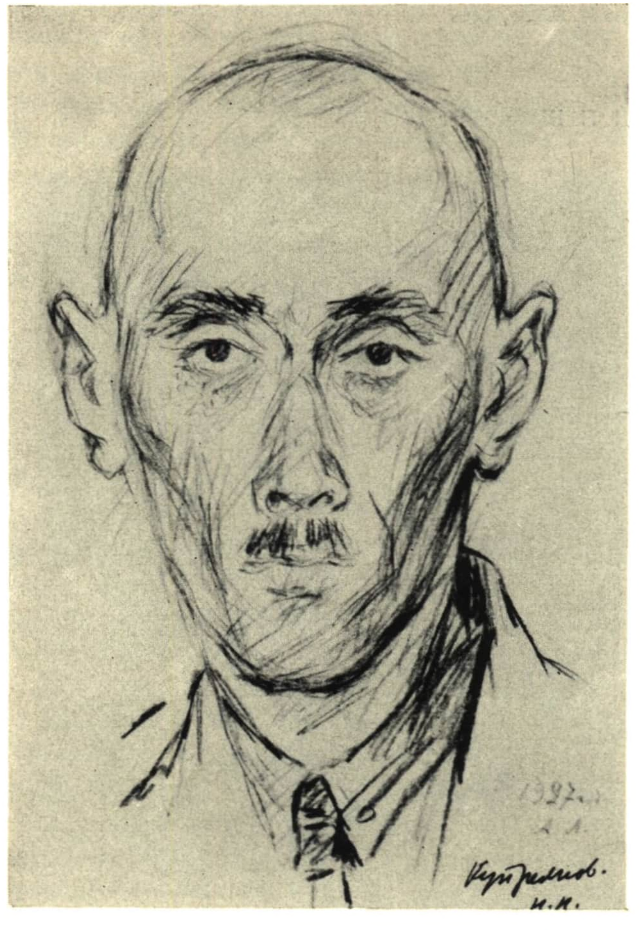


П. И. Львов



Л. А. Бруни





Н. Н. Купреянов

мне противными. Было горько профанировать то, что казалось для меня святым.
За «портретик» я просил «рупь». Безнадежно оглядывая лица сидящих за столиком, выбирая, кто потрезвее и поприличнее на вид, я обращался с вопросом: «Хотите, портретик нарисую? Цена — один рубль». По-разному реагировали кабацкие посетители на мое предложение. Большинство движением пальца давали знать: «Проходи, не надо». Некоторые, тупо уставясь на меня, не понимали вопроса. В таком случае я сам удалялся. Но бывало, что кто-нибудь «для смеху» позировал под выкрики окружающих: «Не дыши! Куме на память!» Рисунок я делал быстро, плохо, с каким-то злорадством кладя жесткие, скудные штрихи. Но вот портрет готов, заказчик смотрит на него пьяными глазами, улыбается, сует руку в карман за «гонораром». В вечер набирал иногда два-три рубля. Но часто возвращался ни с чем.
Расскажу о том, как мы вылавливали беспризорников. Их появилось множество. Черные мотыльки, отголоски трудных лет, они кучками или в одиночку бродили по улицам, катались на буферах трамваев, просили подаяния у прохожих, словом, пытались цепляться за жизнь, которая, казалось, задумала от них избавиться. В летнюю пору им было легче. Излюбленными местами их сборищ и ночевок были железные круглые печи-котлы для плавки асфальта, которые часто встречались на улицах. Проходя мимо них, можно было видеть, как внутри их копошились, играли в разные игры или искали вшей дети, преимущественно мальчики, примерно от восьми до двенадцати лет.
Одеты беспризорники были в невообразимую рвань самого различного происхождения: от женских старомодных кофт до гимнастерок и бушлатов. Ни шелк, ни сукно в этих облачениях распознать было невозможно — черно-промасленная грязь покрывала все: и лицо, и тело, и одежду беспризорника. Это было зрелище поистине неописуемое. Когда к ночи они забивались в укромные углы подъездов или, сжатые в кучу, ютились в асфальтовых котлах, нельзя было смотреть на это без содрогания.
Весной, когда солнце будило все живое, эта необычная орава устремлялась на промысел. Беспризорники зарабатывали попрошайничеством, но некоторые из них — плясками, песнями, шутками. Мастера играть на деревянных ложках привлекали общее внимание.
Некоторые беспризорники занимались грабежом, воровством, смелыми наскоками на прохожих прямо днем, у всех на глазах. Выхватят, положим, сумку у какой-нибудь женщины и скрываются моментально в подворотне, в каких-то неведомых лазейках. На рынках беспризорники были просто неукротимы. У них были вожаки и подчиненные. В азартные игры, в карты играли до исступления. Проигрывали ухо, палец и, не задумываясь, отрезали. Борьба с ними велась Обществом борьбы с беспризорностью. В это общество вступил и я со своим товарищем Колей Михайловым. Мы получили удостоверения дружинников и соответствующие инструкции: нам поручалось собирание беспризорных.
Это было опасное и трудное занятие. Беспризорники были в большинстве случаев агрессивны и отчаянно сопротивлялись. У многих были ножи, бритвы, которые они часто пускали в ход. Мы с Колей направлялись к вокзалам часов примерно в 12 ночи. На Ярославском вокзале, помню, мы явились в особую дежурную комнату для сбора беспризорных и спросили у человека в военной форме, что нам предстоит делать: «Ищите,— сказал военный,— где-нибудь по углам, особенно темным». На вокзалах в то время было крайне грязно, неуютно. Следы разрухи были повсюду. Много было так называемых «мешочников», приезжавших из дальних мест выменивать на муку материи и одежду.
Мы с Колей шарили под лавками, в каждом закоулке и углу. Но беспризорников найти не могли. Но вот мы увидели, что в одном месте как-то «ни к селу, ни к городу» стоит много елок, прислоненных к стене. Под елками — они были большие — образовалась своеобразная берлога, прямо в центре вокзала. Мы стояли в нерешительности, поглядывая друг на друга. Кому-то надо было лезть в эту берлогу первым — двоим там не поместиться. Полез я.



Уголок старой Москвы. 1927.

На четвереньках, по вонючему грязному полу я двинулся вперед, рукой в темноте наткнулся на кучу какого-то зловонного тряпья, под которым чувствовалось тепло прижавшихся друг к другу тел.

Надо было действовать решительно и быстро. Цепко, но как попало выхватив что-то из этой кучи, я с силой сделал рывок назад. Послышалось какое-то злобное щенячье ворчание, визг, и, наконец, хриплый мат детских голосов. Я тащил сразу двоих — так зацепилось. Они сопротивлялись, упирались, пытались укусить. Когда я выволок их наружу и они встали на ноги, я схватил их за шиворот — одного в правую, другого в левую руку и решительно двинулся к «беспризорной комнате». Коля остался сторожить, чтобы не разбежались остальные.

Дежурный принял ребят строго и ласково. Записал их в какой-то уже довольно большой список, посадил на лавку и стал о чем-то расспрашивать. Я вернулся обратно. Теперь была Колина очередь лезть в берлогу. Слышу — шум, возня, зацепился еще один.

Мы долго вытаскивали и отводили в дежурку эту компанию. Последней извлечена была единственная девочка, лет двенадцати. Я уже привык немного к облику беспризорных, но тут весь содрогнулся от величайшей жалости. На ней было платьице, сверху кофта. Но что же это был за наряд! Клочьями и рваными полосами висело все на худеньком, дрожащем, еще без обозначившихся форм тельце. На голове свалявшаяся масса серого цвета волос. Лицо с подтеками, разводами синяков. Девочку и еще одного маленького мальчугана, совсем ребенка, мы вели вдвоем. Малыш шел покорно, а девочка иногда пыталась вырваться, что-то злобно шипела. Где ты сейчас, девочка? Ты уже давно взрослая и, наверное, после тяжелого сна под елками на Ярославском вокзале узнала иную, светлую жизнь.

У нас появились в свое время произведения Федора Богородского — портреты беспризорных. Это, как мне кажется, одни из лучших работ художника. С такой теплотой и сочувствием отнесся он к этой своей натуре! Я очень жалел после, что не удосужился зарисовать этих ребят тоже. А сейчас уж и в памяти осталось немного.

Студенческая жизнь шла своим чередом. Вспоминая те отдаленные годы, я неизменно вижу, чувствую, как неразрывно были связаны между собой и ученье, и наше упоение искусством, и спортивная жизнь, и общественная работа.

Однажды на стенах Вхутемаса были вывешены объявления: «Такого-то числа в актовом зале состоится доклад т. Подвойского * о постройке «Красного стадиона» в Москве. Явка всех студентов обязательна».

Когда я пришел в актовый зал, народу было уже довольно много. На стенах висели лозунги: «В здоровом теле — здоровый дух», «Физкультуру — в массы» и т. д. На невысоком помосте, приспособленном для выступлений, не было ни столов, покрытых красным сукном, ни высоких трибун. Вышел кто-то из комсомольского руководства и объявил о приезде Подвойского и о предстоящем докладе. На пустую сцену вышел человек средних лет в военной долгополой шинели. Бородка и усы напоминали Дзержинского. Студенты встретили его дружными рукоплесканиями. Он начал без обиняков примерно так: «Дорогие товарищи, молодые художники! Физическая подготовка советского человека, строителя коммунистического общества — большое и нужное дело. Вот у вас висит лозунг: «В здоровом теле — здоровый дух»— правильно сказано. А есть ли у нас стадионы, по-настоящему сделанные для этой цели? Таких стадионов нет! То, что есть в Сокольниках и в других местах, сильно устарело, нам надо сделать новый стадион — «Красный стадион»— советский!..»

Студенты бурно аплодировали. Подвойский продолжал: «Цель есть, место есть, желание есть, теперь надо только приступить к делу! Место неподалеку от Воробьевых гор — лучше не придумаешь. Ну, а силы, силы — это вы! Почему мы решили обратиться именно к вам за помощью? Среди вас есть архитекторы, оформители, декораторы, плакатисты, словом, те молодые силы, которым сама жизнь вручает эту почетную задачу. Думаю, что было бы правильным эту работу считать не только общественной, но и вашим академическим зада-

нием и поставить это в программу. Так будет осуществлена реальная связь вашей учебы с жизнью!..»

Студенты восприняли это предложение с радостью. Стали живо его обсуждать. Пока, конечно, в общих чертах.

Так началась довольно значительная и длительная работа студентов Вхутемаса над проектированием и оформлением «Красного стадиона». Задания распределялись по факультетам, «по роду оружия».

Для ознакомления с предполагаемым местом для стадиона у подножия Воробьевых гор, как раз напротив теперешнего Университета, комсомольская организация Вхутемаса при активном участии тогда уже существовавшего кружка физкультуры решила устроить там гулянье с физкультурными играми и выступлениями. Играми и гуляньем руководил некто Аркадий Георгиевич Харлампиев со своими сыновьями. Интересная это была личность! Он учился когда-то в Училище живописи и ваяния, занимался борьбой и боксом. Во время первой мировой войны был мобилизован и после ранения попал во Францию. Там на ринге он победил знаменитого Карпантье. По возвращении из Франции отдался физкультурной деятельности, стал работать с молодежью. Сыновей воспитал спортсменами. Любил очень искусство и преподавал бокс во Вхутемасе. Подвижный, живой и веселый, Харлампиев был душой гулянья. Он знал бесконечное число подвижных игр.

Прядильщики канатов. Из набросков



Гулянье прошло воодушевленно. На нем присутствовал и Николай Ильич Подвойский. И снова тщательно определяли возможное пространство для стадиона.

Но вот архитекторы приступили к проектированию самого стадиона и примыкающих зданий. Оформители и декораторы делали интерьеры. Графики создавали плакаты и открытки. Металлисты занялись значками и еще чем-то. Деревообделочники проектировали деревянное оборудование, участвовали чем могли и живописцы. Работа эта все-таки была преимущественно общественной. Студенты тратили на нее все свободное время. В назначенное время в актовом зале была устроена выставка работ. Сделали студенты много.

Я не знаю, почему эта идея тогда не осуществилась, но она не умерла. Грандиозный спортивный стадион в Лужниках теперь находится как раз напротив места несостоявшегося «Красного стадиона», только по другую сторону Москвы-реки. Великолепный стадион явился как бы воплощением и завершением начатой нами, студентами Вхутемаса, работы.

Продолжая говорить о нашей общественной работе, необходимо вспомнить об оформлении демонстраций. Выдумка, находчивость, смелость решений и, наконец, безудержная плодовитость — вот что отличало эту деятельность студентов-вхутемасовцев. Воодушевляла возможность самостоятельной работы, новаторства, проникнутого велением времени. Оформлению октябрьского и первомайского праздников отдавались огромные силы. Никого не приходилось просить, и хотя были комиссии, руководившие подготовкой к демонстрациям,

творческую инициативу проявлял едва ли не каждый студент.

Куклы, маски, фигуры, сатирические персонажи, лозунги, плакаты — чего только не было на демонстрациях! Однажды студенты сделали громадного дракона с карикатурной головой капиталиста — его несли на палках. Тогда это было чем-то невиданным. Когда это чудовище двинулось вместе с массой студентов со двора Вхутемаса, собравшаяся толпа реагировала бурным восторгом.

На лозунги и вообще оформление употреблялась лишь ткань красного цвета. Все остальные цвета еще не получили в оформлении «права гражданства». Написать лозунг на голубом фоне было тогда просто немыслимо. Повязки на головах девушек были только красные. В связи с этим вспоминается преподавание во Вхутемасе дисциплины, называвшейся «Цвет». Ее вел Клуцис. Упрощенно говоря, он каждому цвету придавал идейное содержание: красный — советский, черный — капиталистический, голубой — контрреволюционный, зеленый — меньшевистский. Может быть, я тут не вполне точен, но суть «теории цвета» была именно такова. «Идейность цвета», как совершенно формалистическая доктрина, фигурировала во Вхутемасе наряду с той неосмысленностью, с которой многие «новаторы» перепевали западные образцы.

Несмотря на то что я сдал летнюю практику удовлетворительно, чему послужили главным образом натурные рисунки со всевозможных машин, на следующий учебный год я решил перевестись на другой факультет — ближе к изобразительному искусству. Моя мечта быть на живописном факультете не осуществилась. Прежде всего, он был переполнен. Кроме того, на него, как на основной факультет, попадали только командированные от каких-либо учреждений.

Оставались для выбора факультеты: графический, скульптурный, керамический, металлообрабатывающий, деревообделочный, архитектурный. Впрочем, архитектурный был тоже переполнен.

Сразу сделать выбор было очень трудно. Расспросы студентов старших курсов тоже мало что дали. Решил сам походить по мастерским и посмотреть на месте, где что делается.

Сначала я отправился на скульптурный факультет. Из дверей мастерской (кажется, И. С. Ефимова *) пахнуло сыростью и запахом глины. Бросились в глаза масштабы фигур: больше человеческих. Подхожу к крайнему студенту — это был Алеша Тенета *. Спрашиваю: «Стоит переводиться на скульптурный?» — «Конечно: форма, пластика, объем в пространстве...» — говорит он, не переставая деревянным молотком уплотнять сырые массивы глины на качавшейся фигуре. Фигура выглядела мрачно: вместо головы пока что был железный торчок. А Тенета улыбается: «Давай, давай к нам!..»

Из скульптурного я направился в деревообделочный. Пьянящий запах свежепиленого дерева... Тут была настоящая мастерская, обору-



дованная как полагается. Подхожу к Косте Кудряшову, в дальнейшем моему постоянному соратнику по волейбольной команде. Он горячо советует переводиться на деревообделочный: «Будешь конструировать, да и сам делать мебель: стулья, кресла, шкаф...» — и указал куда-то в угол, где уже виднелись профили каких-то деревянных сооружений.

Однако ни его слова, ни любимый с детства запах дерева ничего мне не разъяснили. Примерно то же самое было и на керамическом и на металлообрабатывающем факультетах. На графическом я задержался дольше. Тут было много знакомых ребят из тех, с кем вместе поступал. Все звали именно сюда. Из старших студентов я поговорил со Свешниковым. В то время он работал на ручном литографском, так называемом «переводном» станке. Накатывая валиком черную краску на камень, он убеждал: «Конечно, если хочешь быть, ну как бы тебе сказать... художником-рисовальщиком, то надо идти сюда. Тут и автолитография — вот что делаю я, и плакат, и книжная иллюстрация...»

В концё-концов мой выбор остановился на графическом факультете, и с этого времени началась моя настоящая творческая дорога.

Вхутемас был организован по производственному принципу, почему и назывался Высшими художественно-техническими мастерскими. Хотя ведущими были факультеты живописный, скульптурный и в какой-то мере архитектурный, все-таки знание разнообразного мастерства давали все факультеты.

Я стал заниматься на литографском отделении графического факультета. Четкой программы не существовало и ясного представления «что делаешь и для чего делаешь», мне кажется, не было ни у кого.

В нашей группе занимались: Лена Афанасьева (ныне иллюстратор детских книг), Гембицкая, Зяма Боим, Коля Соколов (один из будущих Кукрыниксов), Илюша Кулешов, Борис Суханов, Федос Бочков, Боков, Грищук, Калмыков, Миша Маслов, Коля Коршунов, Костя Молчанов, Вася Попов, Скалабан, Ермакович, Валя Кулагина и еще кто-то — всех теперь уже не помню *.

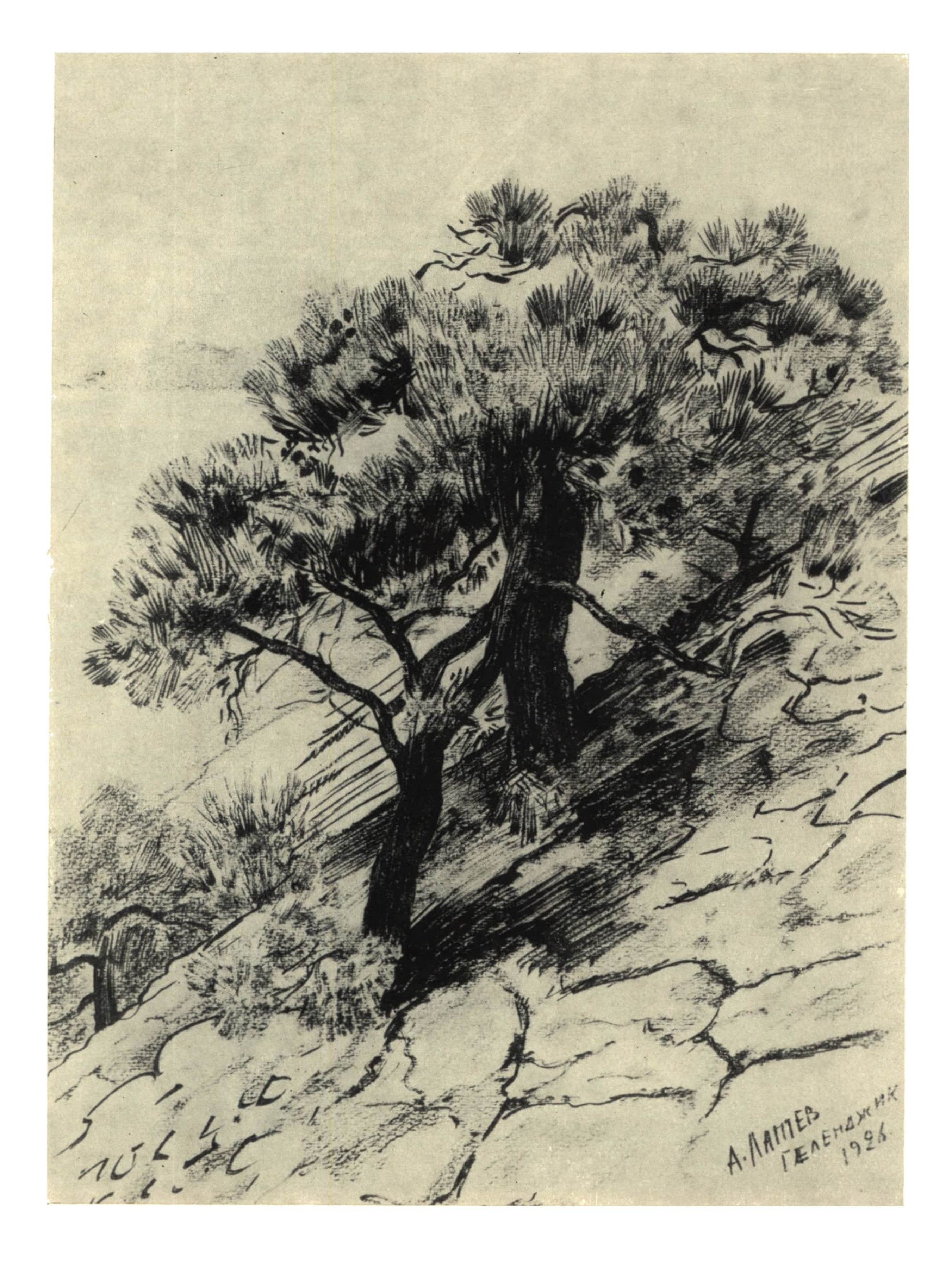
Во второй половине 20-х годов продолжалось динамичное развитие течений и поисков. Любознательная молодежь тянулась и к современной западной живописи, но и не собиралась отказываться от классического наследия. При этом путаница в головах стояла невообразимая. Вхутемас был одним из вместилищ этой восторженной путаницы.

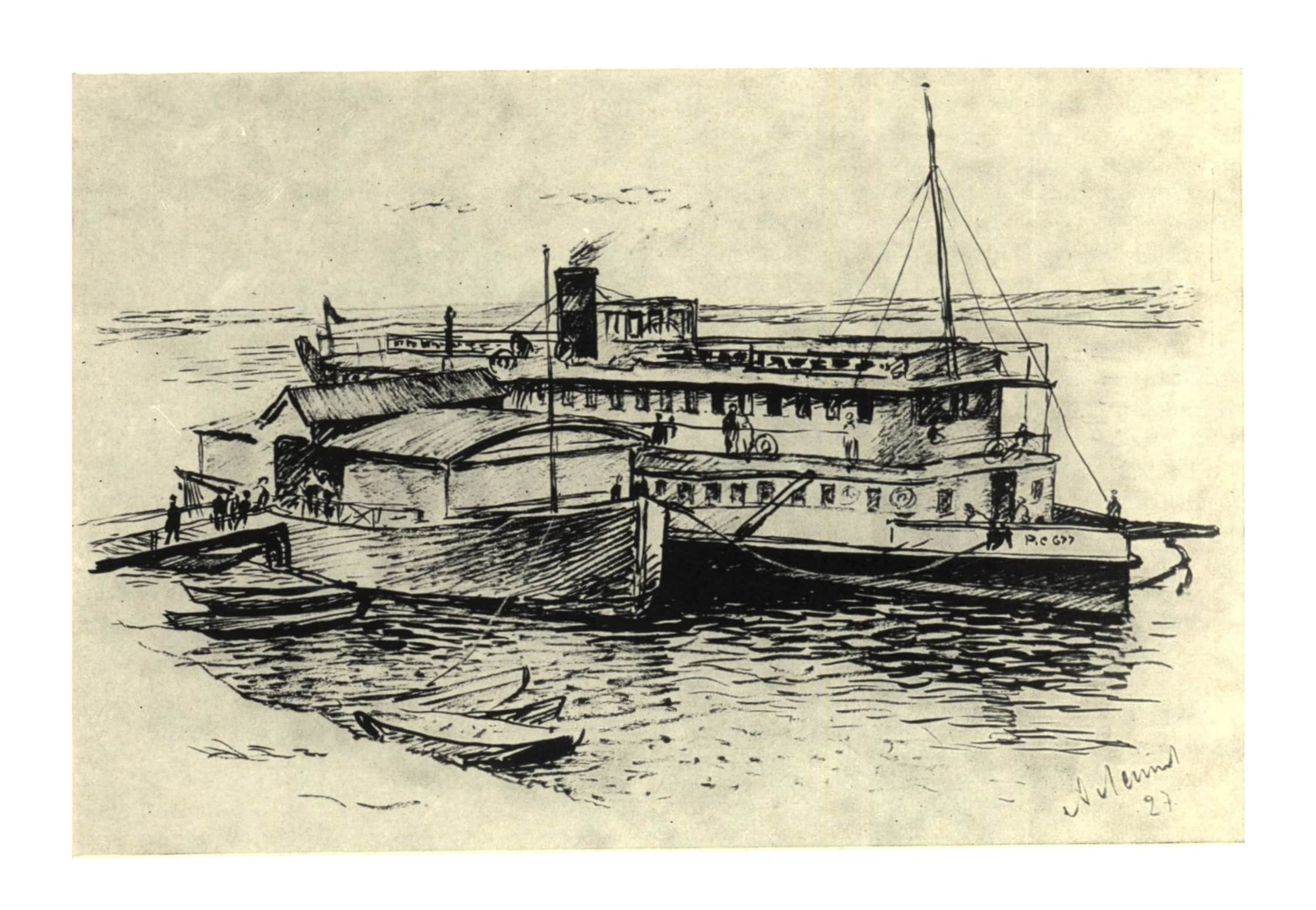
Театр Мейерхольда ставил своего «Ревизора» и «Лес» в совершенно необычайных формах. Здесь впервые раскрыл свое блестящее дарование Игорь Ильинский. Художественный театр с Качаловым и Москвиным не думал уступать ему пальму первенства. Вот поди тут и разберись. Споры и диспуты были тогда типичнейшим явлением. Известные выступления Маяковского в Политехническом музее привлекали массу молодежи. А с другой стороны был Есенин. Эти два поэтических гиганта, столь замечательных и столь разных, имели множество ревностных поклонников.

Сумятица в преподавательской методике во Вхутемасе была невообразимой. Например, рисовавшие на первом курсе в мастерской профессора Щербиновского * (прямого последователя школы Чистякова, сподвижника Репина), на втором курсе, перейдя в специальные мастерские, писали и рисовали, положим, у Древина или у Фалька, у Кардовского или у Штеренберга *. Конечно, тут не было никакой последовательности или принципа.

В стенах Вхутемаса родилось, сформировалось и созрело одно очень заметное явление нашего изобразительного искусства — так называемая «школа Фаворского». Фаворский * вел кафедру теории композиции и руководил основной дисциплиной на отделении ксилографии графического факультета (он был долгое время и ректором). Были моменты, когда я жалел, что не пошел именно на это отделение. Даже будучи совершенно юным и неискушенным в вопросах искусства, я интуитивно угадывал значительность преподавания Владимира Андреевича. Он уже тогда разработал стройную и интересную теорию графического изображения в гравюре.

Геленджикская сосна. 1926


А. ЛАПТЕВ
ГЕЛЕНДЖИК
1926.



У причала. 1927

В то же время, но вне стен Вхутемаса, работал гравер по дереву Иван Николаевич Павлов *. Его излюбленные старые московские мотивы широко были известны. Он был виртуозным мастером деревянной гравюры, но мастером-репродукционистом. Иван Николаевич имел и своих учеников: ныне известных М. В. Маторина, В. С. Бибикова * и других. Так что с известной условностью можно говорить и о его школе.

«Школа Павлова» и «школа Фаворского» были в своем роде антиподами. У одного не было никакой теоретической базы, у другого она была очень основательная и сложная. Хотя среди работавших в то время художников-графиков были такие известные имена, как Н. Н. Купреянов, Л. А. Бруни, П. В. Митурич, П. И. Львов, И. И. Нивинский, Н. И. Пискарев, П. Я. Павлинов, Н. А. Шевердяев *, а также линогравер В. Д. Фалилеев *, его продолжатель И. А. Соколов * и уже заметный тогда П. Н. Староносов * (я нарочно беру ряды только московских художников эстампа), но противоположные полюса напряжения все же были около Фаворского и около Павлова.

Такое соотношение сил было за пределами Вхутемаса. Внутри единого высшего учебного заведения творческие и личные отношения преподавателей были по-своему тоже очень сложными. Львов не соглашался с Купреяновым, хотя руководили оба одними и теми же юными головами. Митурич был полон неприятия концепций Фаворского; он морщился, даже постанывал при одном только упоминании его фамилии. Фаворский помалкивал, но, по-видимому, у него тоже были основания для возражений своим коллегам. Однако только вокруг Фаворского образовалась «школа», имевшая определенные изобразительные принципы. Наиболее отчетливыми его продолжате-

Телега с лошадью. 1927



лями и даровитыми учениками были Пиков, Жолткевич, Гончаров, Ечеистов, Бургункер (несколько позднее), братья Ростовцевы, Ф. Константинов, Федяевская и другие *. Главной сферой приложения их сил была деревянная гравюра, страстно любимая Владимиром Андреевичем.

У Н. Н. Купреянова и у П. И. Львова не было прямых продолжателей среди их учеников. Горшман и Аксельрод * пошли какими-то своими путями. Боим, Бочков, Суханов, Афанасьева, Соколов * и я тоже в дальнейшем стали развиваться самостоятельно.

Теории композиции Н. Н. Купреянов не смог преподать нам потому, что сам в этом был еще далеко не определившимся художником. Цельная натура П. И. Львова, пожалуй, была более действенной. Его импрессионистическое рисование по-разному, но в какой-то степени все же было воспринято его учениками.

Митурич, имевший свою теорию, так и не собрал вокруг себя последователей. Продолжателей его искусства сейчас обнаружить трудно, несмотря на то что его творчество по сей день любимо многими и более известно, чем искусство Купреянова или Львова.

Необходимо упомянуть так называемую «студию Нивинского». Нивинский во Вхутемасе преподавал офорт. Его слишком камерное искусство и формальные концепции тогда вряд ли кого-либо интересовали. Но он был страстным пропагандистом офорта, а главное — имел свою офортную мастерскую, кажется, на 2-й Мещанской улице, которую после его смерти его жена подарила МОССХу — так образовалась «студия Нивинского». Ряд офортистов и по сие время продолжают традиции своего учителя, но только в смысле техники офорта.

Еще несколько слов о Владимире Андреевиче Фаворском. Сила его теоретических лекций была, конечно, не только в стройности и привлекательности его системы. Цельность натуры, искренность убеждений и, наконец, его личное обаяние были серьезной опорой его школы. Спокойный, уравновешенный, бесконечно добрый, он был нежно любим своими учениками, да и не только учениками.

Я помню, Бочков рассказывал мне такой эпизод. После экзаменов Бочков пришел в деканат узнать о результатах. Но добиться сведений не мог по какой-то причине и ушел. По-видимому, эту озабоченность Бочкова приметил Фаворский. Идет Бочков к себе в общежитие на Мясницкую и слышит — сзади кто-то догоняет его бегом, тяжело топая русскими высокими сапогами. Это был Фаворский (он был тогда ректором Вхутемаса). Догнав Бочкова, запыхавшийся Владимир Андреевич говорит: «Вы хотели узнать об экзаменах? Вы сдали очень хорошо...»

Всем известна непоколебимость творческих принципов Фаворского, но вместе с тем, не в пример другим, и в том числе некоторым своим последователям, он был удивительно снисходителен и добр к инакомыслящим. Теперь, когда вся система творчества этого крупного художника стала достоянием и гордостью нашего искусства, ее достоинства очевидны.



ВОЛЕЙБОЛ

При входе во двор Вхутемаса во всей своей гармонической простоте открывается взгляду здание, построенное Казаковым. На его фронтоне — майоликовая надпись палевым по кобальту: «Строгановское училище» (так было тогда). Посмотрите теперь немного правее: в глубине двора, в углу, стоит угрюмое темносерое восьмиэтажное здание. Оно было построено еще в первую мировую войну, кажется, под госпиталь. Теперь это новое здание Вхутемаса («теперь» — это значит в 1924 году). Кто смог бы вбежать за мной через полукруглый вестибюль, на самый верхний, восьмой, этаж через небольшую, малозаметную дверь, тот попал бы неожиданно в огромный, высоченный, со стеклянным потолком зал. Это так называемый «декоративный зал», служивший во Вхутемасе для писания декораций (для этих целей под самым потолком устроен длинный мост, откуда хорошо видно все, что происходит внизу). Когда в первый раз мы, кружковцы, вошли в этот зал, глазам предстала мрачная картина послевоенной разрухи: руины времянок, битый кирпич и побитые стекла, развороченный пол и везде масса всякого мусора. Идея родилась нежданно, но, кажется, одновременно у всех. Кто-то спросил: «Осилим?» — «Осилим!» — громыхнуло раскатисто по пустому залу в ответ. Мысль была проста до гениальности: запущенный зал, которого в течение почти десятилетия не касалась рука человека, превратить своими руками в образцовый физкультурный зал. Нас было не так много, но молодость не подсчитывает своих возможностей. Где-то раздобыли носилки, ведра, лопаты, метлы, и атака началась. Взметнулась пыль, зашевелился нехотя мусор, застукали кирпичами времянки. Лифта, конечно, не было, но противоположная, забитая, дверь зала подалась быстро. Со скрежетом ржавых петель распахнулись ее объятия навстречу сентябрьскому воздуху и солнцу. Мы со вздохом облегчения вывалились на широкую каменную площадку — крышу этого здания, обнесенную чугунным барьером с плоским, шириной в ладонь парапетом. Кругом — панорама крыш. Направо, внизу, — Сандуновский переулок, налево — задний двор Вхутемаса. Мусор мы устремили налево. Тучи пыли клубились за открытыми дверями. Щебень, кирпичи, щепки, обломки летели за парапет. Это был первый, самый несложный этап.

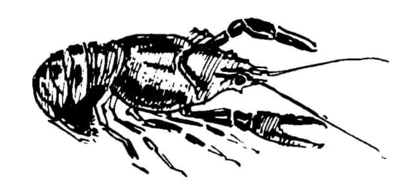
Идея оборудования зала была бы совсем неосуществима, если бы не деревообделочный факультет. Вот куда мы устремились всей гурьбой. Нас встретил Костя Кудряшов — второкурсник. Он как раз в это время у верстака фуговал березовый брусок широченными ритмичными движениями. Летели завитушки стружек. Одна зацепилась ему за ухо. Кругом деревянные поделки, видимо, будущая мебель. Сколько разного дерева! Узнаю по волнам аромата: сосна — смолистая, пряная! А вот и липовый запах! Он всегда напоминает мне новенькие, плотные, ладные лапти. Защемило в сердце — какое это все родное! Вот куда мне надо было перевестись!

Кудряшов выслушал нас внимательно: «Ребята, только нужно разрешение учебной части. Ваня!» Подошел маленький Ваня Дрыгин. «Давай помогать общему делу». Голубые, как небо, глаза Дрыгина засветились радостью. «Физкультура — хорошо!» — кивнул он, отряхивая приставшие стружки.

Добровольческими силами деревообделочного факультета и нашими полуразрушенный декоративный зал Вхутемаса начал перерождаться в физкультурный зал. Забелели тут и там дощатые заплаты на полу. У стены поднялась шведская стенка. Костя Кудряшов и Ваня Дрыгин работали и руководили. Активно включился в работу и Миша Черкасов. Цветовая яркость его пунцовых щек уже доходила до предела. Каждый делал, что мог. Я легко управлялся с рубанком.

Отработали бум, спортивные скамейки, гимнастические палки. Работа дружно спорилась. К весне зал сиял аппетитной новизной. Пахло высыхающей олифой. Во вхутемасовской стенной газете появилась заметка: «Руками физкультурников оборудован физкультурный зал. Это — новая эра в общественной жизни Вхутемаса. В здоровом теле — здоровый дух! Включайтесь все!»

На Клязьминском водохранилище.
1950-е гг.





К началу 1925 года во Вхутемасе был уже добровольный физкультурный кружок, к которому примыкали все новые и новые энтузиасты. Отыскался среди студентов и постоянный руководитель — Виктор Вольфензон. Он был в то время уже гимнастом 1-го разряда. Виктор оказался хорошим организатором, педагогом, а главное, обаятельным товарищем.

Физкультурный очаг, вспыхнувший ярким светом, был как нельзя более кстати. Благодаря ему наша безалаберная студенческая жизнь, сидяче-стоячая работа, безрежимный быт в общежитии, я бы сказал, просто преображались. Да так, пожалуй, происходило и во всей стране. Чтобы наполнить многомиллионные легкие, осветить бесконечные углы отживавшего старого быта, надо было много воздуха, много солнца, много правильно организованного движения.

Наша физкультурная организация росла. Постоянными и активными ее членами были Жора Нисский, я, Яша Ромас *, поступивший на год позднее, Миша Черкасов — архитектор, скульптор Шура Попов, Паша Петров «из Сокольников», у которого братья уже были классные легкоатлеты того времени. Из девушек были Лена Афанасьева, Аня Крылова — но разве перечислишь всех...

Примерно в конце 1925 года на одном из занятий по физкультуре однажды появился человек небольшого роста, коренастый, лет 35, в очках с золотой оправой и в спортивном костюме. Его сопровождал кто-то из учебной части. «Вот наш спортивный зал,— сказал сопровождающий и попросил подойти всю нашу группу.— Знакомьтесь. Гарри Данилович Андерсен, представитель спортивной организации из Калифорнии. Его миссия — пропагандировать новые спортивные методы своей организации среди русского студенчества...» Мы познакомились. Гарри Данилович улыбался. Он говорил по-русски с сильным акцентом.

Волейбольная команда Вхутемаса (в центре — Алексей Лаптев)





На тренировке (впереди — Алексей Лаптев)

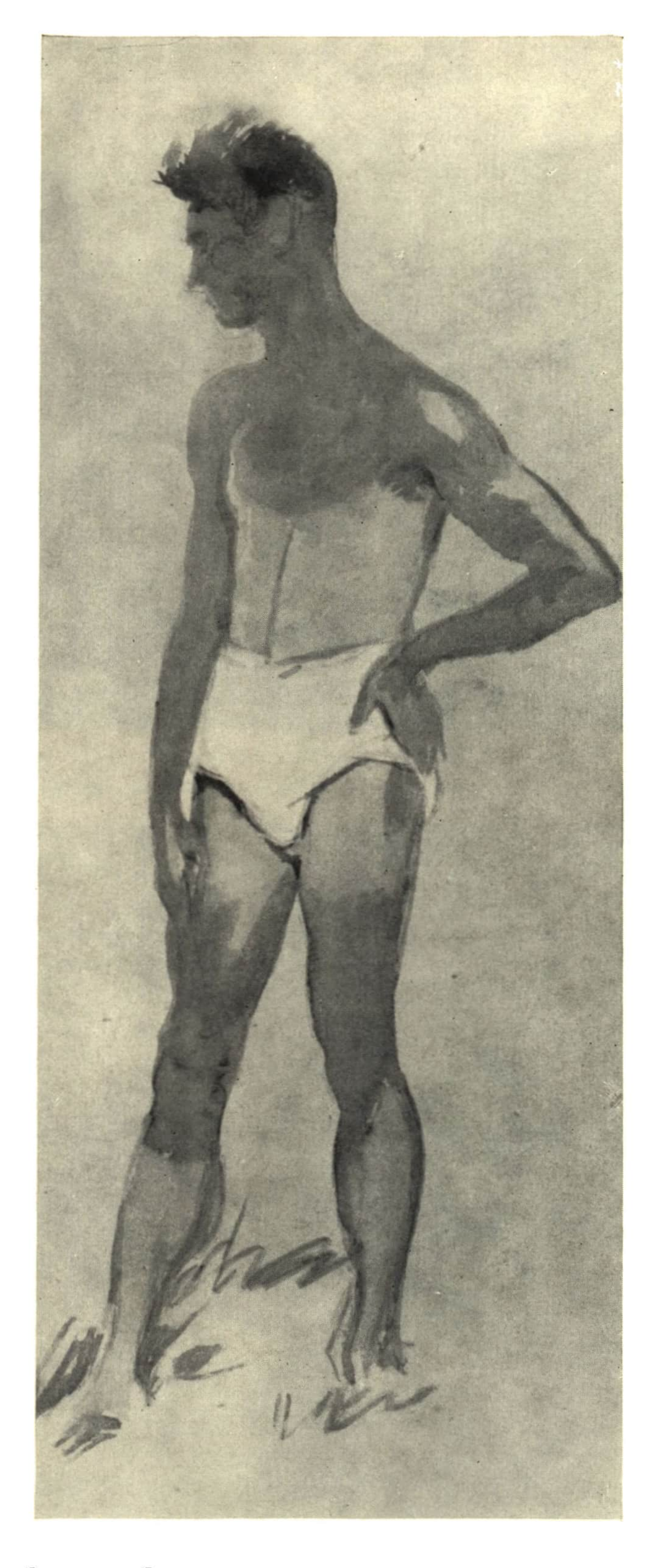
«Хорошё, хорошё!..» — бормотал он, оглядывая просторные объемы нашего родного зала. Мы обступили его плотным кольцом. Все это было для нас и неожиданно и, конечно, чертовски занятно.

Американец стал к нам заходить часто. Пошли разговоры, что ему очень понравился и наш зал, и все мы, и что он предложил обосноваться в нашей спортивной организации, чтобы на практике продемонстрировать новую спортивную систему, новые игры. В ответ он получил согласие всех необходимых учреждений, и вот вскоре с чисто американской напористостью Андерсен взялся руководить нашей группой по совершенно не виданной еще гимнастической системе. Тут было много специальных упражнений, разных правил и т. д. Попутно с занятиями Андерсен, располагая средствами, начал бурными темпами дооборудовать наш зал. Появились мастера — столяры, стекольщики, маляры. Все делалось молниеносно. Зал, наше детище и находка, буквально расцветал. Предприимчивый американец привез с собой снаряды, мячи, сетки. Появилась новая спортивная увлекательная игра — волейбол.

Из нашего состава Андерсен отобрал первую и вторую команды и приступил к тренировкам. В первую команду вошли Нисский, Ромас и я, затем Болдырев, Артемов и еще кто-то. Спортивный хмель сразу ударил в голову. Гарри Данилович был живым, темпераментным участником наших тренировок. Он то залезал на судейский мостик, то становился сам на чье-нибудь место. Он суетился, носился кубарем между нами, прыгал у сетки, показывая, как надо гасить, хотя маленький рост весьма затруднял ему это.

Мы совершенствовались быстро. И через год стали первоклассной командой. Впрочем, это не совсем правильно, потому что волейбола, кроме Вхутемаса, кажется, нигде не было. С кем же сравнивать?

Правила тогда были несколько иными, чем теперь. Сетка была ниже сантиметров на пять. Руку можно было заносить за сетку, небольшие задержки мяча в руках допускались. Игра-



Спортсмен. Этюд

ли гораздо строже, «держали» свои места, распассовка была как короткая, так и длинная. Я, Жора, Яша и Сережа Болдырев почти одного роста: 182 сантиметра. К тому же играли мы очень подвижно, реакция на мяч была хорошая. Гасили крепко и брали самые трудные мячи. Нашим противником была вторая команда, мало в чем уступавшая нам. Однако для более серьезной тренировки необходим был иной противник.

Волейбол быстро переняли у нас и другие коллективы: Университет, ГИК, театр Революции, театр Мейерхольда, профсоюзное объединение Совторгслужащих, спортивное общество «Динамо» (которое было основано на месте прежнего «Турферейна»). Популярность волейбола, а вместе с ним и центра студенческого спорта — Вхутемаса, росла молниеносно. Уже в 1926 году зал Вхутемаса стал одним из самых значительных мест студенческих и профсоюзных соревнований, которые были для Вхутемаса, да и не только для него, настоящими праздниками.

Через год, примерно, в 1927 году, для всесоюзных соревнований была составлена сборная команда вузов Москвы, куда вошли: Нисский, Ромас, Боим, Глеб Рождественский, я и еще кто-то, кажется, Тобатченко.

Наша первая поездка была в Харьков. Там еще не знали правил волейбола и могли только перекидывать мяч через сетку. Мы их обыграли с треском, да иначе и не могло быть. В Харькове мы играли с командами различных организаций. В частности, и с художественным институтом. Этот институт был сколком Вхутемаса и находился (как это бывало в «провинции») под еще более явным влиянием «левых» течений. Вхутемас участвовал и в соревнованиях на первенство страны по легкой атлетике между вузами и выиграл первенство. Можно сказать без преувеличения: увлечение спортом и мне, и Нисскому, и Ромасу, как и многим другим, принесло и в искусстве немалую пользу. Это было своеобразное переключение эмоциональной зарядки от внутреннего к внешнему состоянию и обратно. Но и в том и в другом была масса бестолковости, дилетантства. Вхутемас был во всем Вхутемас.

РЕШАТЬ САМОМУ

В репертуаре вхутемасовских «бузил» была частушка:

Судьба — мое несчастье:
Остался я один,
Я был во Вхутемасе,
А кончил Вхутеин.

Из нее ясно, что вхутемасовцы в один прекрасный день превратились во вхутеиновцев. В этом названии было что-то не то, не настоящее, какое-то не наше. Получилось это по той простой причине, что мастерские стали институтом, вот и все. Но, к сожалению, к концу существования Вхутемаса закваска первых лет как-то заметно ослабла. Однако мы все (я подразумеваю моих однокашников) считаем себя вхутемасовцами.

Но вот Вхутемас окончен. Милые сердцу студенческие годы остались позади: и товарищество, и часы ученья, и холостяцкая беспечность, и волейбол.

Мы решили организовать бригаду, куда вошли Лена Афанасьева, Илюша Кулешов, Зяма Боим, Борис Суханов, Дося Бочков и я. Члены этой бригады утверждали, что теперь у нас единственная цель — обслуживать печать, дескать, мы для этого учились, и это наш долг. Больше ничто нас не должно интересовать. Я горячо возражал против такой точки зрения. Я был убежден, что и после Вхутемаса творческое совершенствование должно быть главным для нас. Разногласия вели к шумным дискуссиям. Я никак не мог себе представить жизнь без искусства, без постоянного совершенствования, бригада же это тормозила. Я вышел из бригады, а вскоре она вообще развалилась.

Надо было куда-то устраиваться работать, конечно, в издательства. Однако подпускать молодежь к большим книжкам тогда не было принято. В ГИЗе мне перепадали пятикопеечные тонюсенькие детские книжки. Хотелось большего, но что было делать... В ГИЗе я познакомился с Костей Пискуновым (нынешний директор Детгиза). Он был начинающим редактором, из той живой, целеустремленной и изобретательной когорты комсомольцев, которые в то время вошли в издательскую жизнь и с бурной энергией принялись за усовершенствование издательского дела.

В обеденный перерыв молодежь выходила на асфальтовый двор и резалась в волейбол через бельевую веревку, привязанную кое-как к водосточным трубам. Я был крепким, хорошо тренированным. Стихия волейбола держала меня крепко. На издательском асфальтированном дворе я показывал дружному молодому издательскому коллективу мастерство владения мячом. Падать на асфальте было опасно, но иногда приходилось. Костя Пискунов в эти «волейбольные минутки» суетился больше всех...

Страна выходила на новый, широкий путь построения социализма. Начиналась первая пятилетка. Молодежь вся жила перспективами стройки, творческие порывы были неожиданными, искренними и вездесущими.

«Алексей! — как-то обратился ко мне Костя.— Сделай-ка ты книгу о пятилетке по-новому, придумай какой-нибудь интересный макет, словом, поизобретай-ка». Мысль эту я принял горячо. Меня тогда основательно занимали думы о новой полиграфии, об оригинально решенных книгах; я кое-что для этого уже изобретал, имел патент (что тогда практиковалось) на сложный макет. Этот макет представлял собой книгу-ширму с загибающимися внутрь створками. Его-то я и решил положить в основу оформления книги о .первой пятилетке.

Творческая мысль заходила ходуном. Вскоре общий принцип решения новой книги был уже ясен. Посоветовавшись с Костей, с Лазаревским и Петром Ивановичем Суворовым (он тогда только что кончил Вхутемас, полиграфическое отделение по гектографии; в издательстве он был в производственном отделе) * я начал делать оригиналы — диаграммы плакатного характера.

Книжка представляла собой ширму с добавочными створками внизу и вверху, при помощи которых на рисунке можно было дать сравнительный изобразительно-цифровой показ данных сегодняшнего дня и достижений конца



Страстная площадь (ныне площадь Пушкина). 1930-е гг.

пятилетки. Рисунки были схематичными, с условным плоскостным «купреяновским» решением, по существу, не интересными. Однако неожиданные развороты (вертикальные) на каждой странице придавали книге оригинальность и живость.

Между прочим, пожалуй, необходимо сказать, что в свое время мы все, и я и мои сокурсники, были творчески, несомненно, несколько дезориентированы антагонизмом в методах двух наших ведущих профессоров — Н. Н. Купреянова и П. И. Львова. В иллюстрациях я работал тогда, чаще всего вспоминая Николая Николаевича, а в станковых рисунках — Петра Ивановича.

Эта двойственность творческой жизни никак не тяготила меня. Она вносила даже некоторое разнообразие в мою работу. Область книжной иллюстрации и натурные зарисовки были разными и довольно обособленными частями моей духовной жизни. Это, конечно, явилось результатом произвольности вхутемасовской учебы, но, кроме того, определенного понимания книги, привитого целой группе своих учеников Николаем Николаевичем Купреяновым. Лишь в дальнейшем, значительно позже, я почувствовал губительное свойство этой раздвоенности.

Редактором моей книжки о пятилетке был Костя Пискунов. Короткий текст в книжке был тоже его. Текст начинался так: «В Госиздат пришел художник Лаптев...» Подобные вольные приемы были для того времени новыми, макет был необычным, и книжка в результате общих трудов была издана, хотя для полиграфии выполнить ее было очень трудно, на что сетовал и ворчал Петр Иванович Суворов. Это была одна из первых книг, посвященных первой пятилетке.

Как-то иду я по Тверской (ныне улица Горького) и вижу: в одном из книжных магазинов вся витрина заполнена экземплярами моей книжки. Мне было и радостно это видеть и как-то неловко: не очень-то удачным казалось мне ее изобразительное решение, в том числе и обложка. Все же книжка вошла в быт.

В ГИЗе и в «Молодой гвардии» я несколько раз встречал Маяковского. В «Молодой гвардии» редакцией детской литературы руководил тогда И. И. Разин. Когда как-то раз вошел Маяковский, он находился в редакции. Владимир Владимирович был в клетчатой кепке, лихо сдвинутой на одно ухо, вокруг шеи — длинный развевающийся на ходу шарф. Он был чем-то раздражен. Быстро сел на редакторский стол боком, как амазонка, и сразу начал, обращаясь ко всем: «Что же, не могли прислать (очевидно, гранки)... Пришлось тащиться из Сокольников. Трамваи стали, черт их знает, примерзли, что ли...» Затем, обращаясь к Разину: «Вот вы, Разин,— звучит-то как — ну что б вам...» Он распекал завреда резко, но не грозно. Все к этому привыкли. Разин стоял перед Маяковским, совсем маленький. Мне думалось: «Вот бы Маяковскому бороду — был бы действительно Разин!»

Я иллюстрировал книжку Маяковского «Что такое хорошо» и по просьбе редактора должен был показать Маяковскому эскизы. Но не успел. Я пошел к нему — он жил около Политехнического музея, но дома его не застал. А на другой день газеты сообщили о его смерти...

Большую роль в общественной жизни художников в 30-е годы играл горком графиков. Это было по сути дела лишь профсоюзное объединение с функциями, примерно, теперешних художественных фондов. Но работа в горкоме проходила значительно активнее и сплоченнее. Это был довольно сильный творческий коллектив, и хотя многие в то время уже состояли членами МОССХа, деятельность горкома была и заметна и близка художникам. Горком, например, самостоятельно устраивал коллективные выставки. Так, в клубе завода «Каучук» была организована выставка четырех (как бы вроде бригады): Бочкова, Боима, Лаптева, Суханова. Кстати сказать, это был первый опыт выставки в заводском клубе.

Мы представили преимущественно летние этюдные работы. Выставка пользовалась некоторым успехом, хотя народу было на ней маловато. В печати появилась заметка. Ее автор в пух и прах разнес нашу выставку, и особенно меня, говоря, что мне не следовало бы выставлять свои этюдные вещи. Это высказы-



Книжка-буклет «Пятилетка». 1930. Фото

вание было для меня серьезным шлепком, хотя я и не знал, что собой представляет автор. После нашей была выставка Шмаринова и Дехтярева * (и еще, кажется, кого-то).
Нашей бригаде выставка принесла ощутимые плоды. Нас заметили. Выставочный комитет включил нас в список для участия в выставке «Индустрия социализма» * и заключения трудового договора. Это уже было началом самостоятельного пути. Однако самое первое боевое крещение для всех нас произошло значительно раньше. Искусствоведы и исследователи истории советского искусства, как я наблюдаю, почти не упоминают о так называемой Первой выставке графики, организованной в 1926 году в Доме печати *. Это было довольно значительное явление, так как впервые появились на объединенной выставке маститые мастера графики совместно с подрастающей молодой сменой. Сменой были несколько человек, студентов Вхутемаса. Каталог этой выставки, который сейчас является, по всей вероятности, редкостью, у меня сохранился.

Из дневника

10 сентября 1934 г.

Сегодня я разговорился в Учгизе с Оболенским и Ушаковым, которые вдруг неожиданно заявили: «Ну что ж, разреши поздравить!» — «С чем?» — спрашиваю я. «Да ведь твои работы в Третьяковку купили!..» Оказывается, недавно в одной из газет было сообщение, что с выставки молодежи куплены рисунки таких-то, где упоминалась и моя фамилия. Я, понятно, был удивлен и обрадован.

13 октября 1934 г.

Шел в музей за работами. Встретил Жорку Нисского. Он, улыбаясь, восторженно рассказал о своей поездке по Черному морю (из которой только что вернулся). Одет во флотский бушлат. На лице — загар сквозь щетину. Рассказал о своих авиаполетах: «Пилоты нарочно бросали самолет в штопор, делали виражи, хотели меня укачать. Ничего — выдержал...»
Мне сообщили, что один мой рисунок куплен

Наркомпросом — «Базар», нарисованный на серой бумаге белилами (Елатьма, 1931 г.). Эта работа мне кажется слабой, и факт покупки меня не очень-то обрадовал.

21 февраля 1935 г.

Открылся Международный (II) шахматный турнир. Как и на первом,— Ласкер, Капабланка... В трех залах Музея изящных искусств, среди гипсовых греческих богов, происходит соревнование мысли. Потеснились изваяния древних, по стенкам жмутся, давая дорогу большому наплыву публики. Коля Соколов (из Кукрыниксов) порекомендовал меня для готовящегося альбома «Шахматный турнир в зарисовках». Сделал много зарисовок. Кое-что дал в «Вечернюю Москву» и в «Литературную газету».

27 апреля 1936 г.

Был у поэта Незлобина (давал читать ему тетрадь с моими стихами). Он начал с отрицательного: «...меня просто злит небрежное обращение со словом. Стихи пестрят грубостями и случайностями. Подбор слов должен исходить из образа. Все слова должны дополнять и развивать первичный поэтический замысел. Рифма часто слишком прямолинейна и груба: «пиршества», «торжества». Более богатая рифма от глагола и прилагательного: «бел[illegible]» и «сделай»... Лучше других он нашел стихи «Палеолит» и «Коровы». Вывод такой: «Начало хорошее. Работайте, работайте». И добавил еще: «Не показывайте нам своей образованности. Поэзия должна быть ясной и простой!..»

Из первых книг А. М. Лаптева для детей





Фото

26 июля 1936 г.

...Только что вернулся из командировки. Был на Урале, на медеплавильных заводах. Был два месяца.

...Познакомился с одним дедом. Ему около семидесяти лет. Рабочий-столяр. Один из лучших стахановцев завода. Он замечательно самообразован. Хотя окончил два класса сельской школы, прекрасно знает литературу. Хорошо знаком с науками. Об астрономии говорит, что твой профессор. Знаком с искусством, философ. Некоторые его суждения из области искусства, литературы и науки поражают своей глубиной и свежестью.

10 ноября 1936 г.

...На выставку «Индустрия социализма» взяли 7 работ (рисунков), отношение жюри положительное...

...На жюри выставки «Индустрия социализма» работы всех нас четырех (Боим, Бочков, Лаптев, Суханов) были очень одобрены и особо отмечены за высокое качество...

...Еще раз смотрел отдел иконописи в Третьяковской галерее. Потрясен величием этого огромнейшего искусства...

18 февраля 1940 г.

14 февраля открылась в выставочном зале МОССХа моя первая персональная выставка. Я представил 75 работ, преимущественно 39-го года (летние) и только рисунки. Выставка производит на всех благоприятное впечатление. Слышу поздравления, похвалы.

Последний год вообще для меня является переломным. Кажется, что творческая работа теперь только что началась. Оглядываюсь назад, сколько времени потеряно даром!

«Эх, Лешка, тебе бы овладеть цветом, вот будет здорово!» — сказал мне как-то Яша Ромас.

На конференции по художественному образованию делал доклад о рисунке ленинградский преподаватель. В его довольно дельном докладе было несколько спорных мест, а одно совершенно ошибочное. Он утверждает, что рисунок является служебной формой для живописи и только. Это, конечно, в корне неверно. Я, по существу, иду по дороге самостоятельного рисунка.

22 февраля 1940 г.

Был сегодня в Гравюрном кабинете. Смотрел рисунки-оригиналы Рубенса. Замечательно! Насколько он тут проще, задушевнее (если сравнить с его живописью): телега, молотильщик, уголок быта тогдашнего селянина, женщина, сбивающая масло... Рисунки сделаны, по-видимому, с натуры, без какой-либо претензии на изобразительную пышность. Мне почему-то показалось, что вот тут, в этих рисунках, приоткрылась какая-то новая сторона личности Рубенса: интимность и задушевность. Рубенс рисовал итальянским карандашом и сангиной. Ван Дейк рисовал пером с заливками. Рисунок Йорданса. Портреты (карандашные) Ван Дейка очень хороши.

САЛЬСКИЕ СТЕПИ И КАСПИЙ

Пожалуй, именно этот период моей творческой работы можно назвать переломным для моих станковых рисунков (название «станковый рисунок» очень неопределенно и не точно, но беру его, поскольку оно прочно бытует в нашей среде).

К Выставке истории партии я взялся сделать серию рисунков на сельскохозяйственные темы *. Это не было для меня новым увлечением. Тема сельской жизни и труда проходит сквозь мое творчество с большей или меньшей интенсивностью. Родную землю я рисовал и ранее, но мне предстояло увидеть нечто еще не виданное. Я поехал в совхоз «Гигант» вместе с художником Яковом Соколовым, очень скромным, тихим и работящим товарищем. Ехали до Ростова, потом пересадка, и вот мы в промышленном совхозе. Погода, на наше счастье, выдалась солнечная, ровная. Если бы не это, то поездка, может быть, не принесла бы ощутимых результатов.

Совхоз «Гигант» расположен в Сальских степях. Простор невиданный! Свежевспаханная земля до горизонта и вокруг. Небывало очаровательное зрелище! Черно-буровато-лиловое море с остановившимся ритмом и зябью мелких волн! По нему широко разбросаны тарахтящие тракторы или молотилки. Дороги грузовиками накатаны до того, что не уступят своей ровностью асфальту, но как-то мягче и пружиннее. Труд человека, муравьиный и гигантский. Он и теряется перед этим морем пространства и властно руководит им. Впервые эпический смысл просторов Руси захватил меня с такой силой. Но и дни были необыкновенные: поздняя осень улыбалась ласково, поматерински.

Я работал с упоением: сделал ряд рисунков-пейзажей и несколько жанровых из жизни совхоза (элеватор). В рисунки начал вносить тональную растушевку пальцем — это было новым у меня. Да и невозможно было иначе: сама природа подсказывала какие-то новые пространственно-тональные живописные возможности решения. Грандиозное марево воздушного простора, окутанного всегда своеобразным ощущением материала воздуха, крупные отношения двух главных стихий — земли и неба — все это я воспринимал как невиданный для меня доселе мир простора, цвета и тона. Моя штриховая, по существу бесцветная или весьма монотонная манера, воспринятая у Львова, не подтверждалась этими новыми, ошеломляющими жизненными впечатлениями, и я прочно закрепил тогда тоновое решение, оставаясь в пределах черно-белого изображения, что и явилось началом длительного увлечения тонально-живописным рисунком.

В эту поездку я сделал ряд рисунков с натуры, которые стали материалом для нескольких композиций. Они показывались на выставках и на какой-то выставке, кажется, ежегодной МОССХа, были приобретены. К сожалению, у меня не было правилом фотографировать свои работы, и я совершенно потерял из виду два особенно удачных рисунка: «Ремонтная мастерская совхоза «Гигант» и «Молотьба в поле». На первом рисунке я изобразил ремонт тракторов с людьми прямо с натуры; на втором, мне кажется более интересном, пространство земли со стернью и в глубине молотьбу.

Несмотря на то что Петр Иванович Львов дал мне много нужного, я не мог вполне согласиться с его методикой рисования с натуры. Львов предметную форму как бы растворял в живописной среде. Я же стремился к четкости невольно, интуитивно. Стремление к цвету и тону жило во мне, по-видимому, с раннего детства, как неосуществленное желание. Меня влекли тон и определенность локальной окраски предмета. Петр Иванович именно этого-то и не давал, поэтому, когда я вышел на свою дорогу, невольно явилось желание в рисовании с натуры передавать тональную среду и цветовую полноту изображаемого... Я не понимал тогда значения штриха для рисования, значения его масштабности и динамических свойств. Пластика и ритм рисунка мною, пожалуй, более угадывались, чем понимались. Я мучительно ощущал неприемлемость мелкого штрихования для возросших задач рисунка, но не понимал это настолько, чтобы преодолеть собственные навыки.



«Владимирка» (Из прошлого). 1940

На Выставке истории партии я интуитивно стремился вывести свои работы на путь изобразительной цельности и полноты. Это в известной мере получилось. Рисунок «Владимирка» подтверждает это, но он говорит также и о том, что растушевка несомненно убила какие-то пластико-ритмические качества этого рисунка.

Переломной для этих исканий явилась поездка на Каспий. В этой поездке закрепилось и определилось начало новой для меня манеры — соединение штриха и тона на равных правах.

В 1940 году Я. Ромас, который тогда работал в оргкомитете Союза художников, предложил мне участвовать в бригаде московских художников, едущих на Каспий в творческую командировку. Итак, ранней весной, чтобы застать весеннюю путину, Ромас, Бочков, Прагер, Устинов * и я отправились в путь.

В Астрахани нас ждали местные художники, бригады артистов и специальный агитпароход. Одни из нас должны были изобразить, другие обслужить концертами весеннюю каспийскую путину. Ромас был инициатором и вдохновенным руководителем этой творческой поездки. Агитпароход должен был отвезти нас на тони и промысла, на места добычи рыбы. Предварительно художники разбились на пары. Я попал в пару с Ромасом.

Каспий и дельта Волги произвели на меня очень сильное впечатление. Мы приехали в конце апреля, когда природа оживала после зимнего сна. Берега многочисленных протоков дельты поросли буйными зарослями камыша и тростника. В этих местах — колоссальное количество водоплавающей птицы. Тысячи разнообразных голосов звучат над плавнями. Есть манящая прелесть в однообразии. Небо, кайма камыша и вода. А на самом Каспии только небо да вода. Это очарование суровой простоты я почувствовал еще в Сальских степях, в совхозе «Гигант»; здесь это ощущение еще раз явилось во всей своей силе. Как легко, открыто, ясно воспринималась предельная простота особого мира. Внимание сосредоточено. Глаза не разбегаются, но подчинены единообразию стихии природы.

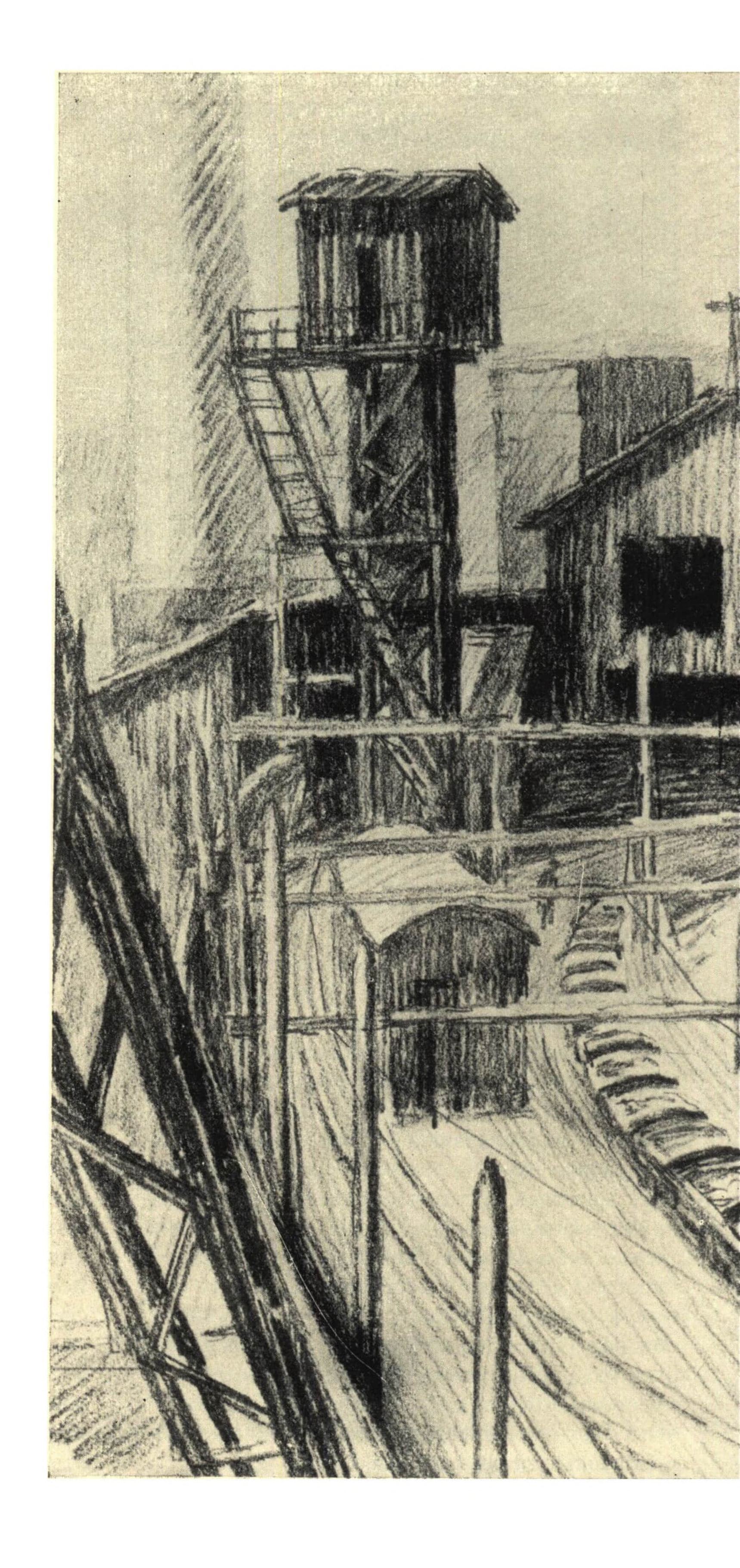
Как раньше в Сальских степях, где я с большим упоением рисовал необъятные просторы однообразного пейзажа пашни, так и тут, на Каспии, кажущаяся скудость природы, отсутствие эффектных деталей и подробностей, ракурсов давало возможность воспринимать пейзаж с особой остротой. Большинство работ я сделал в рыболовецком поселке Оля и на плавучем рыбном заводе. Особенно интересно было работать на заводе, где мне и Ромасу была дана маленькая каюта.

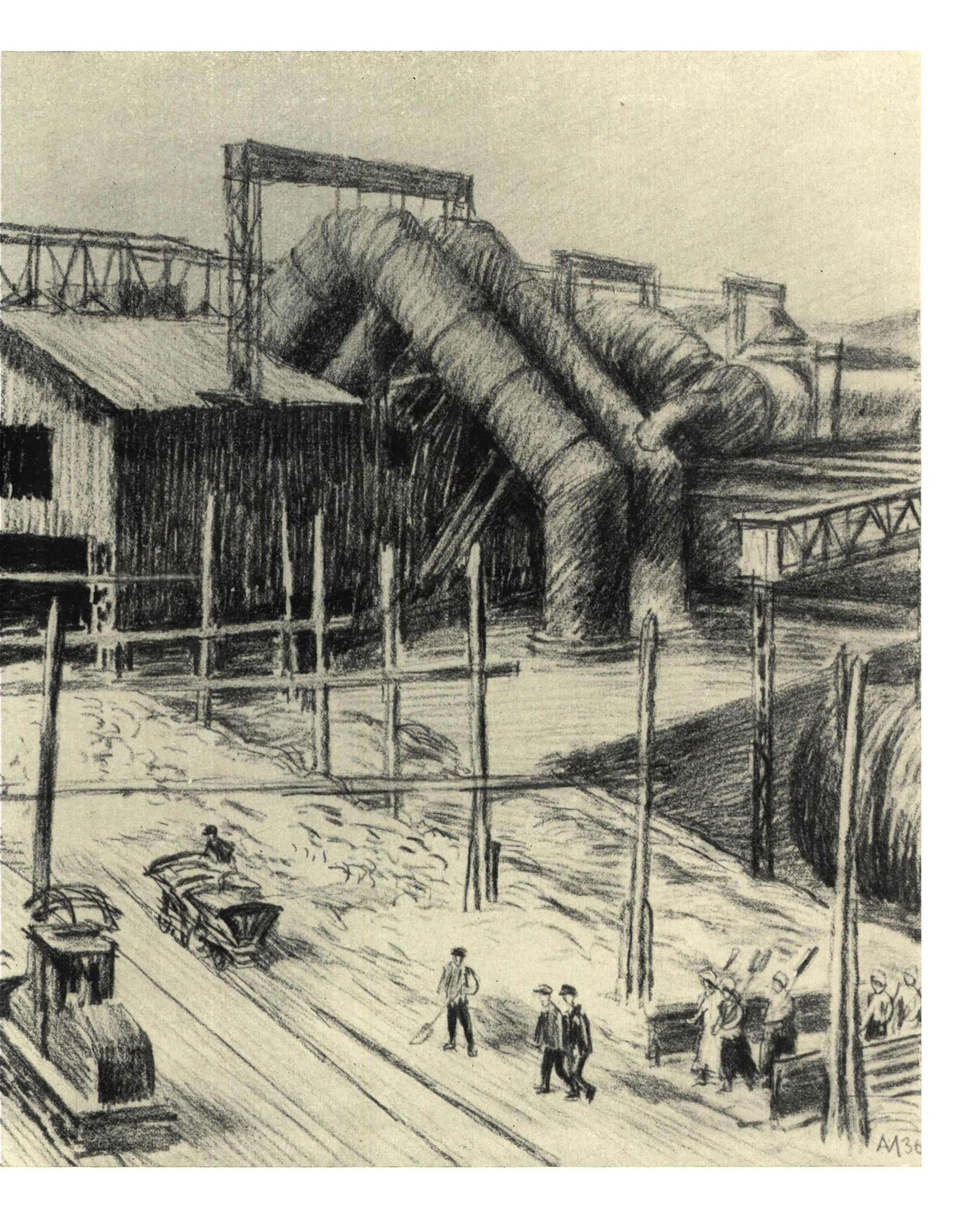
Плавзавод — это огромная двухэтажная баржа (по существу, трехэтажная, есть еще цокольный этаж), приведенная сюда тягачом и поставленная на якоря на все время путины. Со всех сторон собираются к плавбазе реюшки и сейнера для сдачи и переработки рыбы. Рыбаки сдают рыбу и вновь уходят в море. Пульс жизни путины — пульс напряженный, неровный, перебойный, но полнокровный и звучный.

Поднимитесь по узкой крутой деревянной лестнице на верхнюю палубу. Обойдите медленно ее всю вокруг и окиньте взором водные просторы Каспия. Небо да вода! Лишь на северо-западе тонкая полоска берега. Лиловая синева ясного неба разорвана, прострелена в одном месте пушечным выстрелом солнца. К нему по воде тянется светлая дорога, от самой плавбазы до горизонта, где небо кажется темнее воды. Дорога искрится, переливается расплавленным серебром, по ее обочинам светоносные брызги расходятся бросками, горизонтальными штрихами. Воды Каспия направо и налево пепельные, с легким охристым просвечиванием. Если обернуться назад, глухая синева волн, отражающих небесную синь, подхватывается пенистыми просветами, и по всему этому — светло-серый наплеск... Какое богатство для постоянного любования, изучения и добычи на палитру и холст!..

Кое-где виднеются, тут ближе, там дальше, светлые паруса реюшек. Если на небе череда сизоватых облачных наплывов, Каспий неузнаваем. Охристо-серая стихия подернута зеленоватым оттенком. Сколько глубокого, сложного и всеобъемлющего тона! Раздумывая о судьбах своего искусства, я, может быть,

Уральский медеплавильный завод. 1936




АЛ36

Подмосковье. 1957




А Лаптев



Уральский медеплавильный завод. 1936

только тут прозрел, ощутив неудержимое желание передать это тональное качество как главную опору цельности изображения. Именно этого мне так не хватало до сего времени, именно этого не мог подсказать мне милейший Петр Иванович Львов, несмотря на то что тон является как бы переходным моментом к подлинной живописности рисунка. Для меня это стало главной заботой во всех моих каспийских работах.

Впрочем, не во всех. Сдерживал сухой материал, которым я рисовал, а именно, «шварцкрайде», или «черный мел». Его можно было бы назвать условно «черной сангиной».

Концентрация очень, по существу, не сложной, хотя и трудной работы в одном месте, на плавзаводе, создавала весьма ощутимое удобство для знакомства с жизнью рыболовецкого хозяйства.

Работа шла непрерывно в две смены, днем при солнце, ночью при электричестве. Коричневые от ветра и солнца рыбаки в куртках и штанах, просоленных, просмоленных, обмытых и вытертых, подчаливали на реюшках к причалу. На носилках с решетчатым дном выгружали рыбу, сверкающую розовым серебром, кое-где еще живую, трепещущую. Тут же ее закладывали в бочки с густой прослойкой соли. Попадались рыбины, преимущественно белуга — огромные, больше человеческого роста, массивные, округлые. Для разделки такую рыбину поднимали, зацепив крюком за нижнюю губу, и громадное тело повисало от потолка до самого пола.

Среди рабочих на плавзаводе были русские, украинцы, казахи, калмыки. Работать над портретом было всего труднее, так как все рыбаки были постоянно заняты и позировать не могли. Поэтому я «навалился» на пейзажи, хотя зарисовать моменты труда мне все-таки несколько раз удалось. Вспоминая об этом сейчас, я думаю, что односторонность учебной установки Вхутемаса сказалась и тут. По существу, проблемой портрета у нас почти не занимались. Это сказывалось на моем творчестве даже многие годы спустя. Композиционные задачи автолитографии в том виде, как они ставились на занятиях Купреянова, тоже как-то стушевывали всю остроту и необходимость жанрового показа, изображения человека в его самой разнообразной деятельности.

Пейзажи Каспия с полоской ли берега или совсем без земли, с одними просмоленными бортами да мачтами реюшек были чудным материалом для живописи (ею со всей страстью занялся Ромас). Но и для рисунка и моих новых задач они вполне подходили. Суровая жизнь рыболовецких промыслов заинтересовала меня очень. Ромас был в восторге все время. Работали мы с ним запоем — пока позволяли свет и силы.

Как хороши золотые паруса, освещаемые вблизи солнцем на розоватой синеве глубоких небес или мерцающие где-то в сизо-охристом просторе открытого моря!

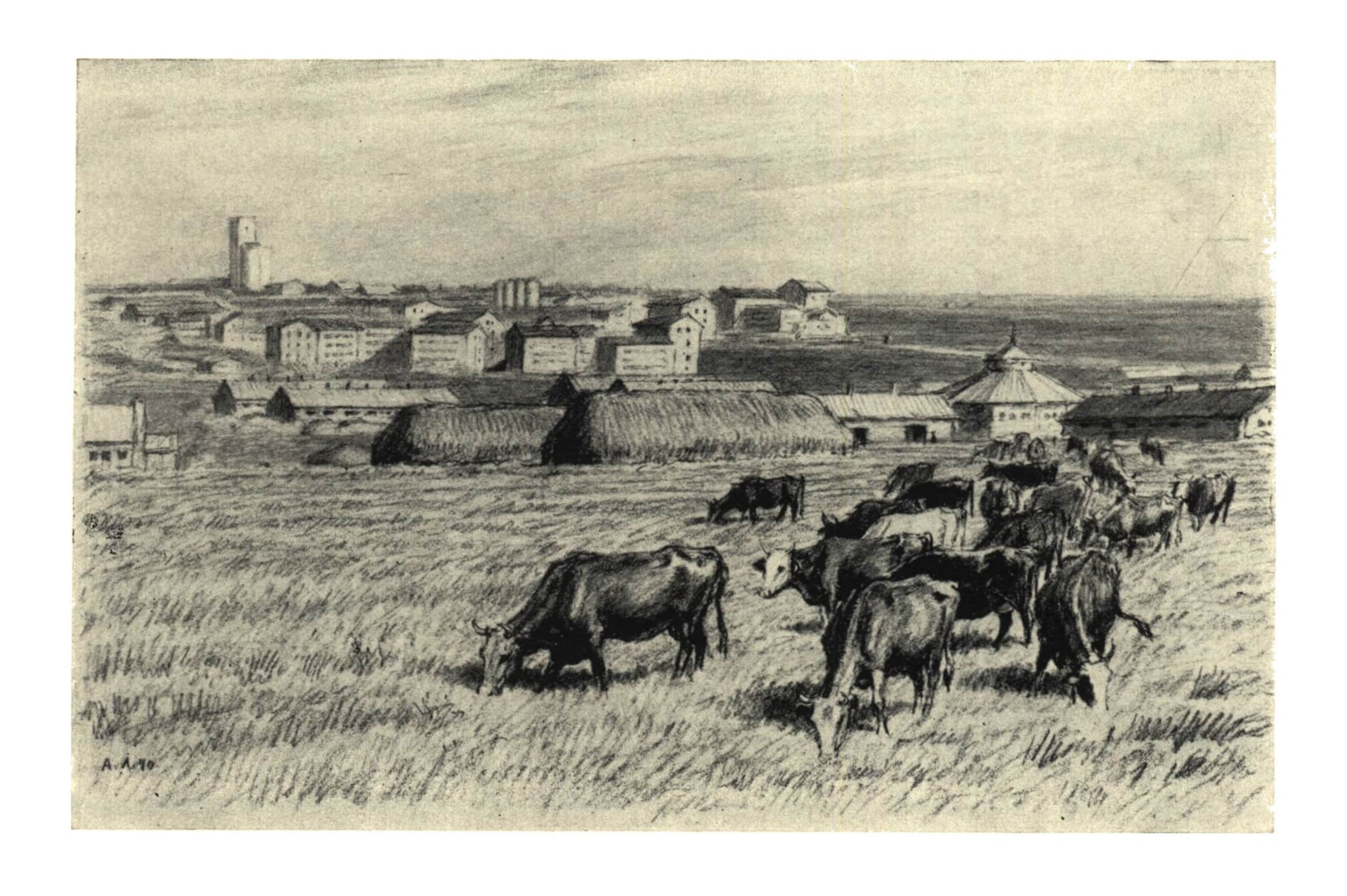
Как много рождается ассоциаций с романтическими образами литературы, поэзии и искусства. Как это красиво и цветом, и масштабом, и песенной простотой сюжета, и четким сопоставлением природы и человека в борьбе! Посмотрите на паруса, когда они соберутся в одном месте: все из холста, грубо «обработанного» всяческими стихиями, но все имеют свой индивидуальный, едва различимый оттенок... Вот где живопись-то!..

Кончился срок нашего житья у рыбаков, и мы отправились в обратный путь, условившись заранее встретиться с остальными художниками в определенном пункте.

Встреча была оживленной. С большим интересом рассматривали мы работы друг друга. Творческая поездка оказалась безусловно успешной. Сделали массу работ: Яша — маслом, я — рисунки, Бочков написал много гуашей. Этим трудным, но красивым материалом Бочков выполнил целую серию очень тонких по своим живописным качествам пейзажей. Прагер и Устинов работали маслом. Относительное однообразие материала не очень чувствовалось, творческие приемы были довольно разные.

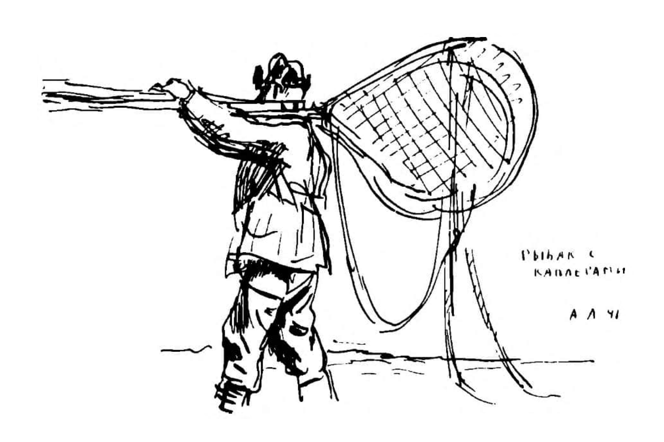
Так кончилась наша интересная и плодотворная поездка на Каспий. Каждый раз в таких поездках с большой ясностью видишь, насколько они важны для художника. «Каспийские» работы экспонировались на многих выставках.

Совхоз «Гигант». 1940





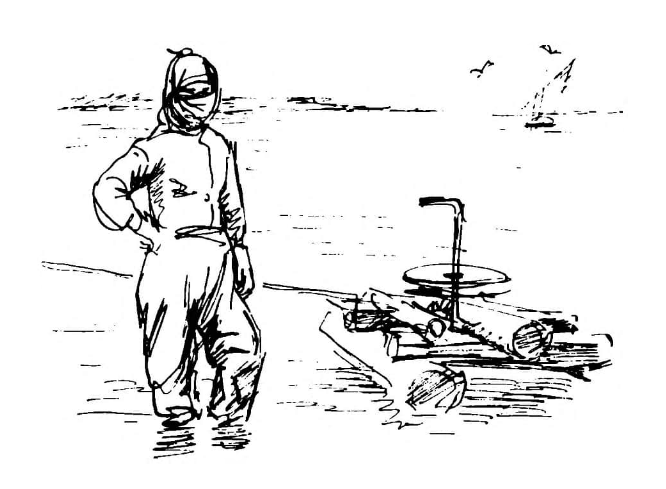
На колхозном току. 1938



Рыбак в бахилах. 1941

Рыболовецкий поселок Оля. 1941





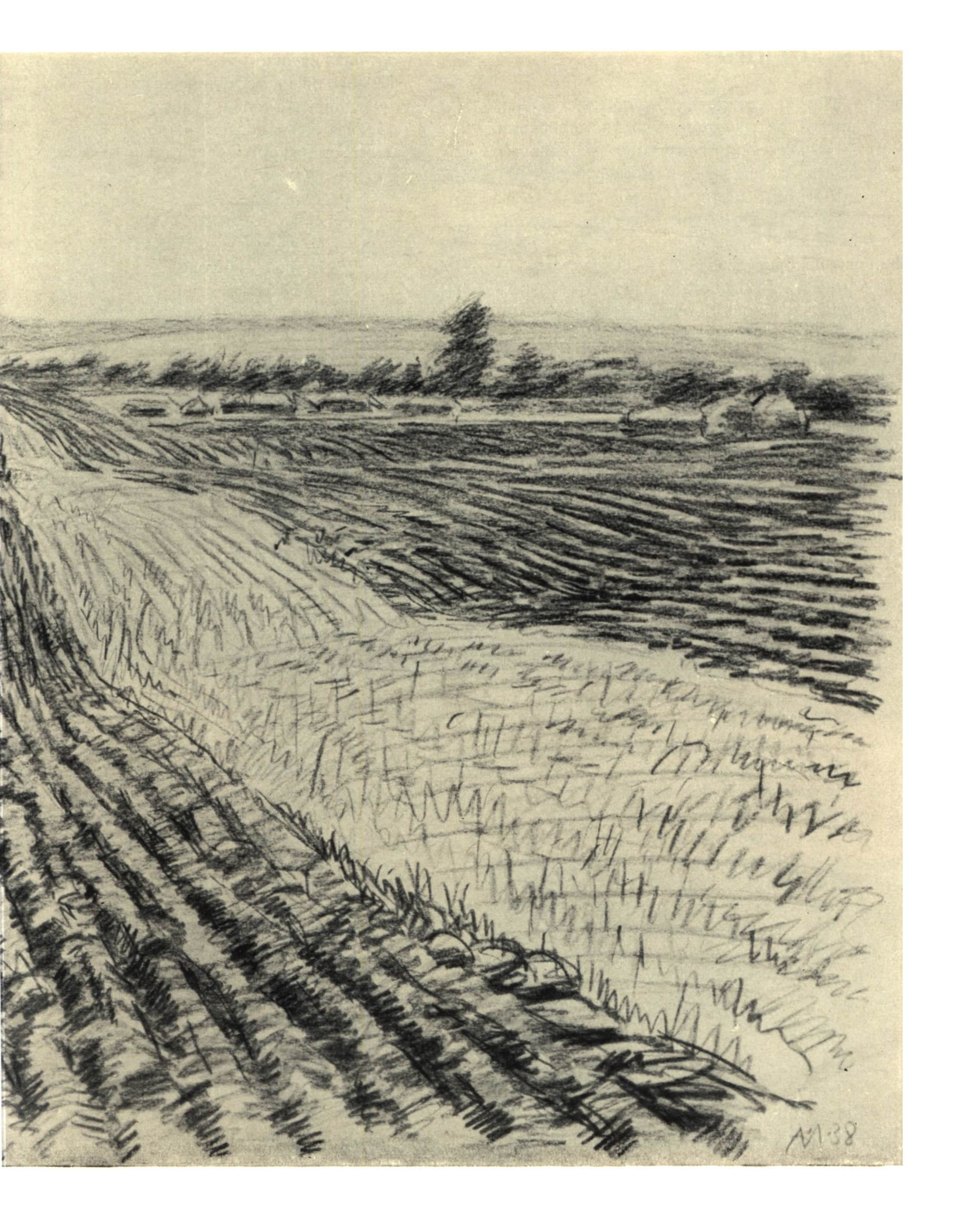
Реюшки. 1941

Набережная в Астрахани. 1941



Земля. 1938




M·38

ГОДЫ ВОЕННЫЕ

Война. Поток неотвратимых событий. Окна, заклеенные крест-накрест белыми полосками бумаги, трагически пустующие магазинные полки и голодные глаза, темные улицы, где едва различимы цепочки трамвайных окон, мерцающих странным синим светом, бомбоубежища...

Я проводил брата на фронт. Он ушел добровольцем. В числе небольшой группы художников я получил бронь. К надвигающимся грозным событиям присоединилось еще одно, личное: Лиза, жена, заболела раком. На моих руках двое детей...

Я сразу стал работать для нужд фронта в одной из бригад МОССХа. В доме № 17 по Ермолаевскому переулку — основной для меня пульс жизни. Мерзли, голодали и работали вместе. Искусство не отброшено, но оно получило иное значение. Забыть эти дни нельзя.

Я помню: тревога завыла
первый раз.
Вы спросите: страшно было?
Но что мне сказать сейчас?
Не страшно —
тревожно.
Это слово верней.
Представьте, если можно:
Улицы без огней...
Глазницы черные окон...
Что это — жизнь, смерть?
Но самым высоким током
сердец напрягалась сеть.
Улицы без огней.
Потушены даже окурки.
Кто играет в такие,
играет в такие жмурки?
Но жизнь
возле смерти
видней.
Тревога завыла, тревога!
В кулак собрала сердца.
И вот от родного порога,
от теплых ступеней крыльца
шагали,
кое-кто нехотя,
кое-кто
шел спеша.
Было не к месту и некогда
спорить с тобой, душа.
Таились в подземных норах.
К стене пристывала стена.
Не было разговоров,
тревожила мысль
одна...
Когда же в углы подвала
врывалось: «Миновало»
И с зябких плеч срывало
тревоги одеяло,
что было тогда,
кто помнит?
Что было,
что было тогда?
В ознобе
нетопленых комнат,
где мерзла
в стаканах вода?

(«Воспоминание», 1959)

* *
*

В глазах окон
войны закон.
Закрыты все
со всех сторон.
Бумагой белой
перекрещены,
Наглухо синей
заслонены.
Старики, инвалиды,
дети, женщины
жизнь стерегут
на задворках войны.
Надо:
жизнь ведут в укрытие.
Надо:
на крышу выносят ее.
Всю безграничность
такого события
Время
подняло на острие.
Враг подбирается
жесткими лапами.
Но ничего, ничего, ничего!
Слабые есть?
Да, есть и слабые.

На подступах к Москве



Привокзальная площадь

Сильные есть?
Да — большинство.
Мобилизованы даже авоськи.
Да!
И о них надо сказать.
Жизнь стерегут и они по-геройски,
как бытовая особая рать.
Стул у ворот.
Поздние сумерки.
Старушка на стуле сидит у ворот
с красной повязкой...
Нет, это не уники,
это народ!
А перед ней
по пустынности улиц
боец-часовой
отбивает шаг.
Как и она,
на карауле:
так-так-так-так.

(«1942-й», 1959)

Над Москвой появились «мессершмитты». Кто-то шарахался в укрытие, кто-то спокойно лез на крышу дома оберегать жизнь других.

Люди уходили на фронт. Молодежь по праву и велению молодости. Пожилые... по велению зрелости. Так называемые «ополченцы» стояли насмерть под Москвой, на просторах, знакомых, любимых и вдруг холодных и темных. Враг подступал к Москве. Москва приготовилась. Опоясалась щетиной зениток. Впервые появились такие невиданные сооружения, как надолбы и ежи. Отряды девушек, надев военные штаны, рыли рвы. Рабочие батальоны на переполненных грузовиках двигались на запад.

На восток потянулись вереницы обозов с колхозным добром, автобусы с детьми и стариками, громадные платформы с заводским оборудованием. На фоне Большого театра — стадо коров и лошадей. Копыта в крови. Еле идут. На перекрестке Колхозной площади, как раз на том месте, где некогда красовалась дивная Сухарева башня,— стадо тощих жалких свиней остановилось в изнеможении. Напрасно озадаченный старик пастух понукал их всяческими жестами и криками. Напрасно милиционер давал свистки и указывал рукой направление пути. Движение со всех сторон остановилось. Образовалась пробка. И вот из последних сил измученные животные двинулись дальше.

Население Москвы приготовилось к тяжелым испытаниям. В глазах, суровых и похолодевших, в делах, простых и напряженных, чувствовалась огромная сила. Была лютая морозная зима. Служащие МОССХа работали в одном большом зале. Центральное отопление уже вышло из строя. Пошли в ход дымные времянки, капризные, неверные. Сидели в зале закутанные во что попало. Но бодрость не покидала.

Голод, холод, потемки не убавляли, но усиливали нашу решимость действовать. Художники МОССХа начали выпускать для фронта листовки, плакаты. Литографская мастерская МОССХа, ютящаяся в тесном темном подвальчике где-то неподалеку, стала производственной базой для выпуска так называемых «литографских окон МОССХа». Их редактором стал О. М. Бескин *. Работало несколько бригад. Бочков, Сигорский *, Боим, Валуцкий *, Прагер и я были в одной бригаде. Рисовали быстро. Печатали еще быстрей. Михаил Светлов делал стихотворные тексты. Чисто художественные задачи были на время забыты. Надо было спешить.

На Кузнецком мосту, 20, в теперешнем выставочном зале, помещались так называемые «Окна ТАСС» *. Ряд известных художников ежедневно создавали оригиналы «Окон» на темы военных событий, остальные художники при помощи ручных трафаретов репродуцировали оригиналы небольшими тиражами. В дружной тесноте пахло масляной краской и войной. Руководил выпуском «Окон» Соколов-Скаля. Для «Окон ТАСС» я сделал несколько плакатов. Запомнились такие плакаты:

«Гитлер взял маршрут на Прут,
а фашистов с Прута прут»

или «Клин клином вышибается» — о событиях под городом Клином. Лучшие поэты писали стихотворные тексты. У витрин на Кузнецком мосту всегда было много зрителей. Народ живо реагировал на сатирический огонь по врагу.


А. Л. 41 г.
ДЕКАБРЬ.

Переславские дали. Август. 1964




АЛ. 64.



Москва в дни войны. Садовая

Снабжать продуктами население становилось все труднее и труднее. Пайки по карточкам были скудны. Помню, как в МОССХе «самодельный» завхоз Иван Иванович, в шляпе, галифе и крагах, раздавал что-то, добытое где-то. Обычно это происходило в подвале. Однажды он раздобыл два бидона масла для живописи. По каким-то наскоро составленным спискам это масло распределили среди членов МОССХа. Мне достался примерно литр — как я радовался! Но на вкус масло оказалось весьма противным: нечто вроде олифы. К тому же оно было в бидонах из-под керосина.



В госпитале

Политуправление РККА совместно с Комитетом по делам искусств стало формировать бригады для творческой работы на фронтах (из числа художников, получивших во время войны бронь). Это был первый опыт подобных мероприятий. Никто не представлял себе, что из этого получится.

Мы с Шурпиным * в феврале 1942 года поехали на Калининский фронт. В автобусе, переполненном актерами-эстрадниками, тоже ехавшими на фронт, добрались сначала до Калинина. Танки с крестами на башнях, трупы, повозки, орудия были разбросаны по следам отступления фашистов. По дороге много пожарищ. Остовы печей, закопченных, разрушенных, столбы труб — все, что осталось от очагов. Помню одну картину: среди угля и пепла бывших домов — одинокий колокол на высокой перекладине. Но на этом жутком фоне уже возрождалась жизнь. Стали попадаться жители деревень, возвращавшиеся на родное пепелище. Запомнился особенно обоз с сеном. Деревенские коняги с нерасчесанными гривами бодро шагали к дому. Я использовал эту встречу как сюжет для композиции «Возвращение» (серия работ «По дорогам войны»).

Едем вот уж действительно на перекладных. Только и знай, что «перекладываемся» с грузовика на грузовик. Ну, конечно, «голосуем». В Торжке — рисую. Зимний солнечный день. Разбитый Торжок под пышным покрывалом сверкающего снега. Рисунок удается. Делаю

На московском шоссе



А.Л.·41 ДЕКАБРЬ

На фронт



Аэростат

и наброски. Едем дальше. В одном из прифронтовых городков комендант рекомендует рисовать партизан. Рисую бойцов отряда Баскакова. На военных выставках этот рисунок был замечен. Назывался он «Партизанский отряд Б.». Это молодые ребята-комсомольцы лет по 16—17, но сколько мужества и стойкости в их облике, несмотря на то что младший казался почти ребенком.

Я рисовал также и партизанок, подруг Лизы Чайкиной (моя композиция «Расстрел Лизы Чайкиной», кажется, осталась в Калининском музее вместе с серией зарисовок «По следам отступления врага»). В другой раз мы с Шурпиным были у командующего фронтом И. С. Конева. Рисовал его портрет. Где-то эти работы? На обратном пути мы решили заглянуть в Старицкий музей. Печальную картину представлял он. Полный разгром. В главном храме была немецкая конюшня и лазарет. Из здания музея наружу вынесена куча мусора. Но какой же это мусор! Части драгоценного фарфора, каких-то старинных книг, вообще остатки исковерканных и разбитых самых различных музейных экспонатов пестрили в этой куче. Все остальное фашисты вывезли.

Быт в военные годы шел своим чередом. Я с семьей жил уже на Масловке, в чужой квартире, среди чужой обстановки. МОССХ дал мне и мастерскую, тоже принадлежавшую кому-то из эвакуированных художников. Однажды вечером кто-то из коллег мне шепнул: «Приходи, когда стемнеет, будем ломать сарай». Во дворе дома стоял огромный бревенчатый сарай. Вот он-то и был намеченной жертвой. Когда я приблизился к нему с топором и пилой, в темноте (была зима) уже ворочались пилы, рушились бревна, выворачивались доски, трещали стропила. Кто-то крикнул вполголоса: «Берегись!» — и сарай сначала накренился, словно смертельно раненный, а затем с грохотом рухнул, обдавая снег тучами пыли и мусора. В полчаса огромного сарая уже не стало.

В военное время я работал много. У меня по сие время хранится множество зарисовок, набросков, эскизов, начала каких-то сюжетных композиций.

Состояние было особое. Не помню, ставил ли я себе какие-либо формальные задачи, но рисовал я с упоением.

Просматривая свои архивы, я нашел запись-конспект, относящуюся к моей творческой поездке на Юго-Западный фронт. Организована она была поспешно, поэтому военного обмундирования нам не выдали. Я и Дося Бочков поехали в том, что у нас было, лишь у Арама Ванециана была шинель. Оснастившись художественным «оружием», простившись с родными, мы двинулись на Юго-Западный фронт.

Помещаю отрывки из беглых записей, начатых мной на фронте (но не законченных), как живой документ того времени:

«В Новохоперске. Ожидание и ночевка в школе. Симпатичный старик и удивленные ребята. Едем с военным эшелоном. В теплушках на нарах с бойцами. Настроение бодрое. Военфельдшер Лена. Умывание на морозе. Полковник, командир танкового соединения, знает Ротмистрова. Разговоры с бойцами. Москвичи. Расспросы. Топят печку. Сложная и интересная игра светотени. Эпический жанр. Мысль об изображении. Доехали до Бутурлиновки. Разговор с комендантом. Танки у домов. Ночевка в конторе «Заготзерно». Не раздевались уже более недели. Утром пошли на квартиру к местному служащему. Умылись, побрились, поели. Зубной врач Таня. Играю на гитаре, пою. Пристальный взгляд лежащего под шинелью на диване военного. Приветливость местного населения. Вошли танкисты. На Бутурлиновку налеты. Дося пошел устраивать дальнейший путь. Надо ехать с эшелоном. Уходим, наскоро прощаемся. «Мессершмитт» вьется высоко в синеве зимнего неба. Только отъехали от станции — бомбежка состава. Залет с головы поезда на бреющем полете. «Ложись!» Ощущение момента».

Тут я прерву конспект и опишу эту сцену. В суматохе кто-то выскакивает из вагона, кто-то ложится прямо на деревянный пол теплушки. Арам, как видно от неожиданности, зарылся головой в кучу золы возле печки: голова спрятана в куче золы — все остальное наружу. Бомба попала рядом, через вагон. Кажется, что все произошло за несколько мгновений: взры-

Зенитки на крыше



На Ярославском вокзале



Прифронтовая ночь

вы, шум вражьего полета, потом снова тишина и лишь стоны, вопли и хрипы раненых и умирающих... Арам вылез из кучи пепла. Он был неузнаваем. Его фигура была смешна беспредельно, но все были серьезны. «Мессершмитт» давно исчез в великолепной синеве зимнего солнечного дня. Где-то далеко ухали зенитки. Стоны раненых становились глуше, но протяжнее. Подоспели колхозные розвальни — одни, другие, третьи. Раненых стали увозить. Путь нам предстояло продолжать пешком. Тут я продолжу по записи:

«...Нагрузившись вещами, идем в ближайшее селение. На лошадях провозят раненых. Некоторые идут пешком. Ругающийся лейтенант. Вдали панорама разбитого эшелона. Наш путь — до ближайшего шоссе, а там «голосовать». Движутся противотанковые части. Великолепный солнечный морозный день. С наслаждением едим снег. «Голосуем». Едем на машине до Ширинкина. Заехали перекусить и отдохнуть в хату. Ласковые хозяева. Взаимоотношения с шофером. Закусываем. Отказываются от платы. Комендант Ширинкина очень солидный человек. Его советы. Пошли получать продукты. Едем с двумя девушками на санях. Наш штатский вид неавторитетен. Едем с машинистами до Калача. Разговор с машинистом. Приехали в Калач ночью...

Устроились жить на частной квартире. Быт местного населения. Встреча Нового года. Рисую вид из окна. Вдали колонна пленных. Мальчишки меняют на хлеб что-то. Двое пленных зашли к хозяйке. Разговор с ними. Жесты, междометия. Хозяйка относится сердобольно. Итальянцы «доходят». Сами говорят: «Итальяшки капут». Печальные оленьи глаза. Поиски оказии. Разногласия меж нами. Столовая комсостава. Выпивка под Новый год. Люба. Кино. Госпиталь. Неразбериха. Снова колонна пленных... много их. «Камрад, товарищ! Сколько до станции?» Просят хлеба, пить. Сами находим оказию. Дождь. Оттепель. Холмистый пейзаж. Следы боев. Первые тру-




Танкист И. Я. Амелин



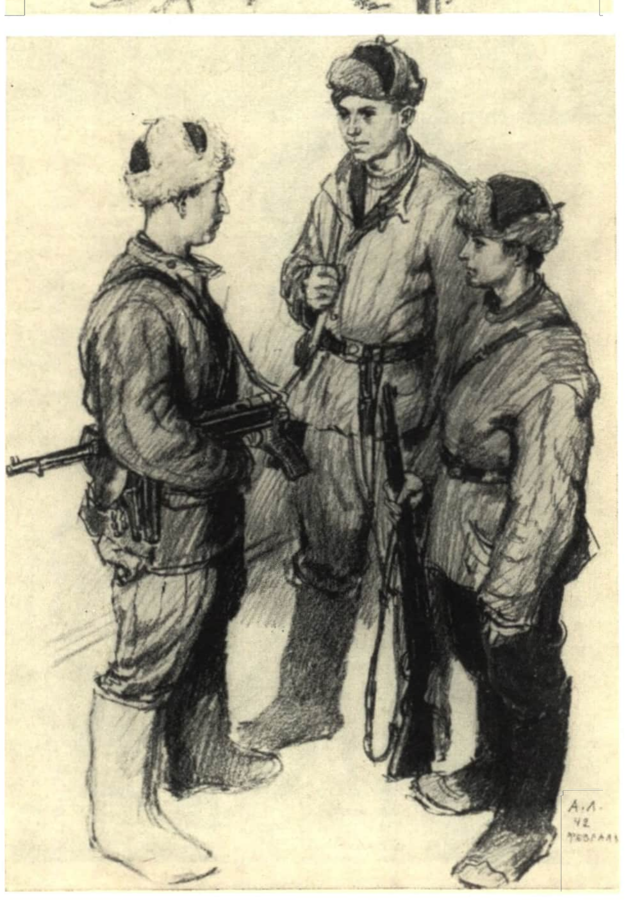
Автопортрет



Летчик



Партизанка Шура Жолобова



Партизаны-разведчики

Гвардии полковник П. А. Ротмистров
(ныне Главный маршал бронетанковых войск)

Танки в лесу



пы. Встречные колонны пленных итальянцев. Пейзаж войны. Руины глинобитных построек. Богучар. Места главного разгрома противника. Панорама поля боя. Арбузовка, Журавка. Разбитые штабные машины. Жители с мешками и салазками. Трупы около изб. Алексеевская-Лозовая. Прием у генерал-майора Бочарова. Лампа-распылитель. Памятка маршрута. Едем на Арбузовку. Провожатый капитан Кудинов. Устраиваемся у Акима Терентьича. Хозяин. Хозяйка Хвиля. Трофейная рухлядь. Юбки на старухах из немецких пестрых плащ-палаток. По следам боев.

Натюрморт: разбитые машины, коробки, подсумки, противогазы, рюкзаки, ранцы, ремни, фотокарточки, паста, щетки, журналы, патроны, красные итальянские гранаты, карабины, штыки, ботинки, одеяла, плащ-палатки, шлемы, вязаные подшлемники. Ужасный запах гари. Мы начали работать.

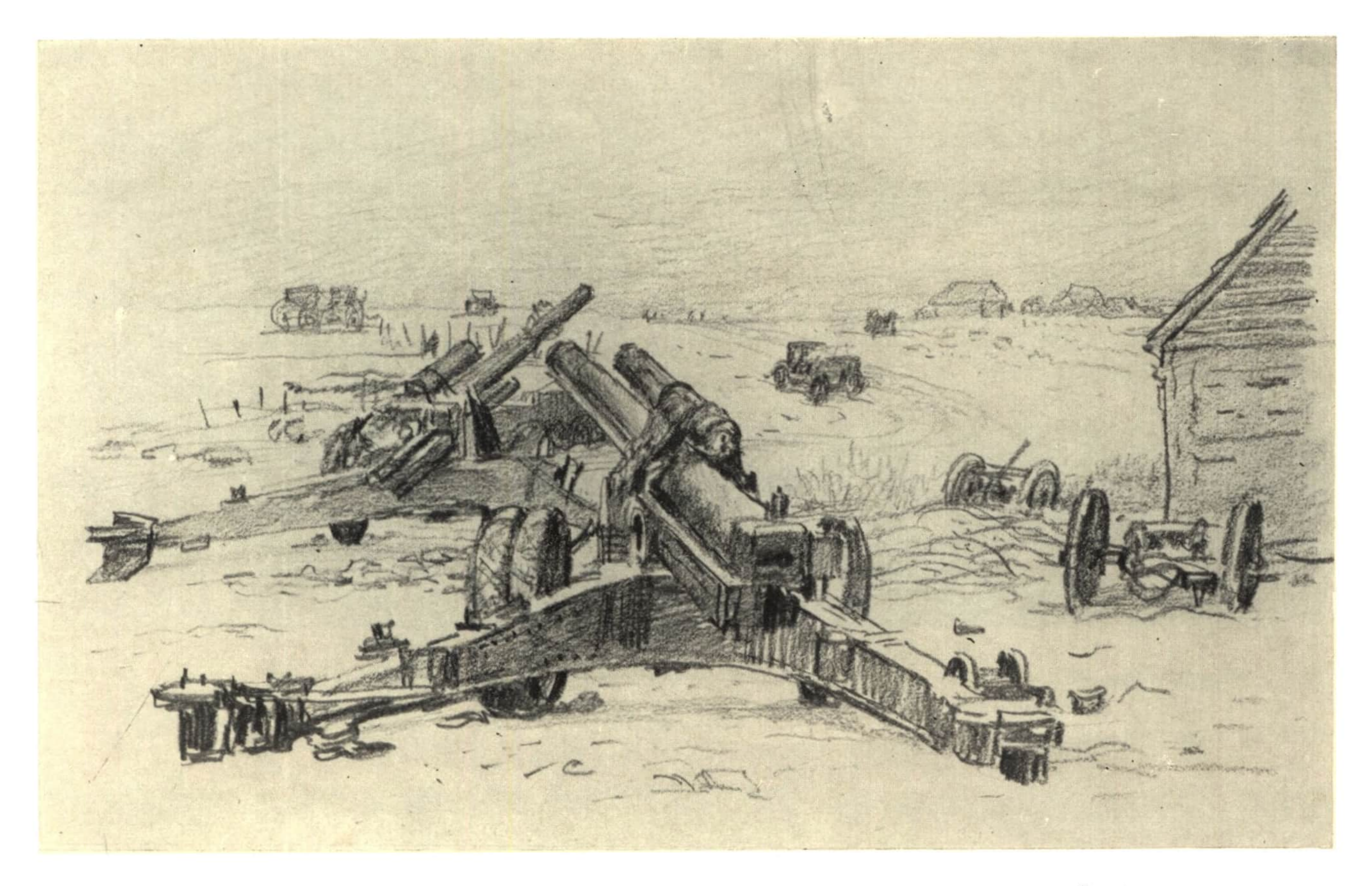
Молодой партизан



Мачта полевого телефона воткнута в труп лошади. Мальчишки с карабинами... Работаем лихорадочно. Крестьянки убирают трупы, возят на волах. Рыжий председатель колхоза в немецких сапогах Аким Терентьич. Молчит. Спим на полу — чешемся. Освещение — немецкими плошками. Свечи. Хозяин запасся мясными консервами. Рюмки наливки. Двое бойцов. Разговорчивый Вася. Рассказы хозяев об отношении немцев к итальянцам: «Немец ест в хате, итальянец — у порога, сидя на полу, дальше не пускают».

...Поехали в штаб корпуса. Ближе, ближе к линии фронта! Провожатый сержант Алеша. В корпусе. Бригадный комиссар Шевяков. Хочется работать. Без работы—муторно. Бригадный дает нам машину до Ивановки, в штаб дивизии. Доехали до разъезда. Заносы. Вытаскиваем машину. Темнеет. Шофер отказывается везти дальше. Ругань. Протесты. В результате едем дальше. Подъехали. Вылезаем. Пошли пешком. Арам едва идет. Веду его под руку. Зимние сумерки. Мы под Чертковым. Штаб дивизии. Дыхание фронта. Суровость обстановки. Мимо на рысаке подполковник Слепаков (чуть не задавил Арама). В штабе. Строгие лица. Слепаков: «Это я вас чуть не сшиб?» Лихой вояка, шутник. Все хаты битком. С трудом устроились. Спим на полу. Девочка с книжкой.

Пожалуй, про это стоит рассказать подробнее. Изба освещалась только печуркой. Крайне бедная обстановка. Девочка лет восьми подбрасывала в подтопку горсти соломы, щепки, хворост, собранный за день. Мы сидели на полу и бездействовали. Девочка внимательно посмотрела на меня. Отвернулась. Пошарила где-то в темном углу и вытащила что-то, завернутое в обрывок немецкой маскировочной бумаги. Затем развернула и протянула мне книжку. Молча, но с явным подсказом: «Тебе скучно — почитай!» Я стал просматривать эту книжку. На обложке было записано: «Правила хорошего тона и поведения. Учебник для 7 и 8 класса гимназии». Издание 1912 года. Просмотрел эту книжку и даже заинтересовался: уж очень давно я не видел ничего подобного. Но думалось не о тексте. Эта книжка



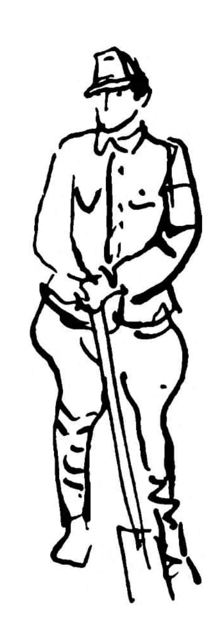
Разбитая техника врага

была у девочки, по-видимому, единственной. Прифронтовая деревушка, каждую минуту возможна смерть, полусвет от печурки; где-то ухают гаубицы, и эта трогательная забота маленькой восьмилетней девочки о совсем ей чужом человеке. Но... продолжу конспект:

«На приеме у генерала. Остановка. Трофейные лимоны, свечи, шпроты. Работаю. Несколько рисунков. Трудно. Мало света. Залп гаубиц. В блиндаже. Рисую. Начальник дивизиона. Беседы, завтраки, ужины у командования. Портреты командования и штабных. «Антибомбит». Разговоры. Снова Слепаков. Рисую. Десантники. Вспоминают Катанкина. Встреча с Ростовцевым. Делаем портреты. Трудности работы. Алешины заботы о нас. Налетов нет. Рисую корпусных. Инцидент в пути с машиной и шофером. «Везу-везу-везу.— Кому-кому-кому? — Вам-вам-вам» — народное остроумие (бомбардировщик — зенитки — бомбежка). Спим на лавках, на полу, на столе. Сильнейшая усталость. Чертково. Работаю. Горящий вокзал, разгромленные склады. Показ работы генералу Кузнецову».

Но тут я прерву свои походные записки. Не говорят ли они о том, как трудно складывалось во время войны творчество, не документируют ли они и наш очень маленький вклад в общий военный труд. Наши работы были на московских выставках. Эти выставки были своеобразным творческим отчетом, лептой, вложенной художниками в общее дело победы. Много на них было сырого, походного, сделанного в суровых условиях фронтовой жизни. Преимущественно работы с натуры. Композиций было немного.

К сожалению, до сих пор я ничего не знаю о судьбе многих моих рисунков, которые экспонировались на военных выставках. У меня была, например, серия «Возвращение». В ней я



А·Л·

По следам отступления врага

А·Л·43·



Колонна военнопленных









Военнопленные

стремился показать, как народ возвращается на освобожденную землю, восстанавливает разрушенное, начинает новую трудовую жизнь. Это все были композиции, сделанные в форме станковых рисунков черным мелом (итальянский карандаш). В одной из них был запечатлен и тот эпизод, который я видел когда-то на Калининском фронте, — по шоссе едут обозы с сеном, а по обочинам валяется разбитая, брошенная немецкая техника. Было много зарисовок — портреты летчиков, танкистов, командиров, солдат... В тех изданиях, где говорится о фронтовых художниках и их работах, упоминается почти всегда одна моя работа «Ежи у Савеловского вокзала». Но вся масса наиболее характерных и интересных работ, к сожалению, пропала.

Кажется, в 1943 или в 1944 году Комитет по делам искусств созвал всех московских художников, побывавших на фронтах. Выдавались дипломы за лучшие работы. Дипломы первой степени получили двое: Шмаринов — за серию «Не забудем, не простим!» и я — за фронтовые зарисовки.

Из дневника

«19 декабря 1943 года в зале Московского товарищества художников открылась выставка пяти художников: Баюскина, Бочкова, Ванециана, Лаптева, Мочальского *. В жизни каждого из нас это большое событие.

Интересны работы Бочкова — гуаши. Рисунки Мочальского (в частности, на военные темы) широкая общественность увидела впервые и оценила их по достоинству. Я на этой выставке выступаю как рисовальщик-станковист. Лучшая работа среди моих рисунков — «Каспийская сюита». Эта наша так называе-

Хлеб фронту!





Колхозный ток. Победный урожай. 1947

мая «выставка пяти» имеет успех. Хорошие отзывы были в «Правде» (где написал А. М. Герасимов), в газете «Литература и искусство» (положительный отзыв о выставке М. З. Холодовской).

...Хочется упомянуть еще о выставке «Фронт и тыл» *, организованной к годовщине Октября в залах Третьяковской галереи.

Большая выставка с огромным количеством многометровых картин создана в беспримерно маленький срок... Кто бы как бы ни критиковал эту выставку,— я отношусь к ней по-иному: я вижу огромный труд художников в тяжелых условиях войны...

...Хочется останавливаться только на самом главном.

Значительное явление наших дней выставка Мешкова, Бакшеева, Грабаря, Бялыницкого-Бируля *. Много интересных работ, особенно у Мешкова.

«Выставка пяти» (другая) Кончаловского, Дейнеки, Сарры Лебедевой, С. Герасимова и Шмаринова очень интересна *. Здесь представлены одни из лучших наших художников и, пожалуй, лучшими своими работами. Дейнека выставил «Падающий ас». Очень остро решена композиция...

...Недавно в МОССХе было обсуждение нашей «выставки пяти». Доклад делал Машковцев *. Выступали С. Герасимов, Бескин и другие. Отзывы очень хорошие.

Премируя работы 1944 года, Московское товарищество художников присудило четвертую премию моей «Каспийской сюите», выставленной на «выставке пяти»...

Мне сказали: «Приходите завтра, часов в двенадцать, будет выступление артистов в палатах». На следующий день с альбомом и карандашом я был на месте. Раненые уже ожидали выступлений. Конечно, не тяжелораненые. Но большинство лежали в постелях, не имея разрешения, да и возможности подняться, лишь некоторые сидели в каталках, видимо, привезенные санитарами из других палат. У самой двери палаты, где все ожидали появления артистов, в каталке сидел мой знакомый

Савельев Николай. Он был ранен под Калининым осколком снаряда в ногу. Рана была не опасная, но предстояло ему лежать довольно долгое время. Николай мучительно тосковал по деятельности. Когда я вошел, он меня окликнул: «Алексей Михайлович! Сейчас артисты приедут, ждем!» В это время в дверях началось оживление. В сопровождении врача вошли два статных человека в синих трико — гимнасты. Два больших окна были освобождены от смертельно надоевшей черной и синей бумаги. Солнечная, снежная зима 1943 года глядела к нам в окна во все глаза, улыбалась и будто спрашивала: «Как здоровье?» Больничная однообразная жизнь, физические страдания, думы о родных, о будущем угнетали неотступно, хотя люди и привыкли бороться, терпеть. На этот раз настроение было приподнятое. Стройные силуэты сильных, тренированных, здоровых людей на фоне светлых окон развеивали больничную тоску.

Выступление гимнастов началось. Я взялся за альбом и карандаш. Тема для композиции была на редкость удачна. В разных положениях, большинство лежа на кроватях, раненые внутренне всем существом своим тянулись к артистам, воплощавшим собой жизнь, силу, здоровье. Николай, сидя около меня, непрерывно что-то бормотал и даже как-то крякал от удовольствия при каждом ловком движении гимнастов. Архитектор по специальности, он был и спортсменом, любил плавание, легкую атлетику, теннис. Некоторые раненые, судя по их репликам, видели подобные выступления впервые. В лицах чувствовалось неподдельное восхищение. Когда гимнасты кончили выступление, раздались дружные рукоплескания, возгласы благодарности. Аплодировали, конечно, те, у кого руки были здоровы. Некоторые могли только улыбаться.

Николай Савельев сказал мне: «А знаете, вот выступают они, а у меня словно крылья начинают расти, и рана как-то поутихла...»

Я заполнил весь альбом набросками. Буду делать композицию: на фоне светлого окна силуэты акробатов, слева и справа — лежащие раненые, у двери, направо,— несколько раненых в креслах-каталках и санитары, сестры».





Земля. 1948

ИЛЛЮСТРАЦИИ К «ПОДНЯТОЙ ЦЕЛИНЕ»

Я всегда любил жизнь русской деревни. Повидимому, пребывание в раннем детстве на родине отца прочно заложило во мне эту любовь.

После окончания Вхутемаса я много делал зарисовок в различных сельских местностях, но случайные зарисовки меня как-то не устраивали. Хотелось чего-то более фундаментального. После войны все мои многолетние наблюдения и впечатления от жизни деревни сконцентрировались в одном желании — выполнить серию больших станковых рисунков на колхозную тему.

Я задумал делать эти рисунки в технике итальянского карандаша с легкой растушевкой пальцами. Эту технику я уже пробовал в «каспийской» и в «военной» сериях рисунков. Размер я решил увеличить до полного листа ватмана.

В нашей графике бывали и раньше тематические серии графических композиций. Вспомним хотя бы разные серии Николая Купреянова. Но все-таки рисунки-картины с какими-то определенными сюжетами, пожалуй, наиболее четко определил в своей серии «Не забудем, не простим!» Д. А. Шмаринов. Эту картинность станкового черного рисунка (цветных было всегда гораздо больше) я попытался представить еще более ясно. Для этого я увеличил его размер.

Кроме того, большой формат дает больше свободы для движения руки. Хотелось мне придать этой серии и возможно более выраженную монументальность.

Композиция «Земля воскресшая» изображает запашку земли послевоенной весной, которую я сам наблюдал и сохранил в памяти. Все поле композиции занято пашней. На переднем плане — дзот, его опахал тракторист, на заднем плане — удаляющийся трактор с плугом. До сих пор некоторые из рисунков этой серии кажутся мне удачными. И хотя о них очень мало где упоминалось, они были для своего времени неким новым словом в станковом рисунке благодаря размеру и картинности. Может быть, я вправе сказать, что станковые серии черных рисунков Цигаля и Пономарева * в какой-то мере явились развитием этого моего начинания. Когда же я недавно прочел книгу о советской станковой графике, я, к моему огорчению, не обнаружил там даже упоминания своего имени. Конечно, право каждого автора упоминать тех, о ком он считает нужным говорить...

Эта серия была куплена Третьяковской галереей и долгое время находилась в постоянной экспозиции.

Пожалуй, в числе ее рисунков наиболее фундаментальная работа — «Колхозный сторож». Я решил изобразить девушку, сидящую верхом на лошади с ружьем за плечами. Лошадь породы бранбасонов (тяжеловоз). Такие лошади достались нам как трофеи. Девушка-сторож и эта лошадь — признаки послевоенного времени. Рисунок сделан целиком с натуры (остальные — по зарисовкам). Он выполнен в черной живописной манере, хотя форме и точности рисунка я уделял самое большое внимание.

Признаться, и тогда (а сейчас еще более) я раздумывал над тем, что в таком живописно-тональном рисовании есть какое-то не совсем правильное решение, ведущее, пожалуй, к некоей подделке под живопись. Тональная раскладка и растушевка уже как бы перерастают работу линией и штрихом, характерную для рисунка в первую очередь. Но принцип изображения в этих и других моих подобных рисунках недостаточно определен и найден. Многое я сейчас пересмотрел бы. Черно-белое рисование все более и более занимает меня. И я готов идти даже на какую-то, может быть даже болезненную, ломку установившихся привычек и приемов.

Тут сама собой возникает мысль: а не слишком ли я мало искал? Есть ли у меня свое лицо, свой материал и почерк? Наконец, если и есть — то́ ли это, к чему я действительно стремился? Я от души, искренне и как-то радостно завидую цельности пути такого прославленного художника, как Владимир Андреевич Фаворский. Его внутренний мир, отношение к миру внешнему и

жизневидение вылились на протяжении всей его жизни в стройную форму очень ясных и неоспоримых для него эстетических убеждений. И эта его внутренняя убежденность, философия искусства явилась твердыней его большого мастерства. Я не убежден ни в чем, что делаю, и сомневаюсь на каждом шагу, словно находясь постоянно на распутье.

Эта исповедь, может быть, и излишняя. Необходимость поисков у каждого художника выражена по-своему. Это всецело связано с характером самого художника. Я, вероятно, буду несколько субъективен, если скажу, что, помоему, многие мои сверстники еще недавно слишком мало отдавали времени и энергии поискам новых изобразительных возможностей, новых материалов. Все книжные иллюстрации Европы, плакаты и эстампная графика насыщены творческими экспериментами самого разного вида, пробой самых разных материалов и техники. Впервые, может быть, за всю историю иллюстрации появилось сочетание, например, цветных карандашей и пастели с пером (мы видели это в Чехословакии). Раньше это казалось невозможным. Начинается расцвет нашего эстампа. Посмотрим, что будет дальше. Сам я мечтаю заняться эстампом вот уже много лет...

Серия моих больших станковых рисунков на колхозные темы, видимо, и родила мысль у Николая Васильевича Ильина *, бывшего много лет главным художником Гослитиздата, поручить мне иллюстрирование «Поднятой целины» М. А. Шолохова. Николай Васильевич всегда подобные предложения делал с какой-то особой значительностью. Послав мне извещение по почте, он принял меня в своем кабинете с выражением некоего величия на лице. Даже голову он держал как-то особенно высоко. Посадив меня рядом с собой за стол, он начал: «Алексей Михайлович, что Вы сейчас делаете? Какие у Вас планы на будущее? Не хотите ли поработать над книгой современной, советской? Я хочу поручить Вам проиллюстрировать «Поднятую целину». Что Вы на это скажете?»

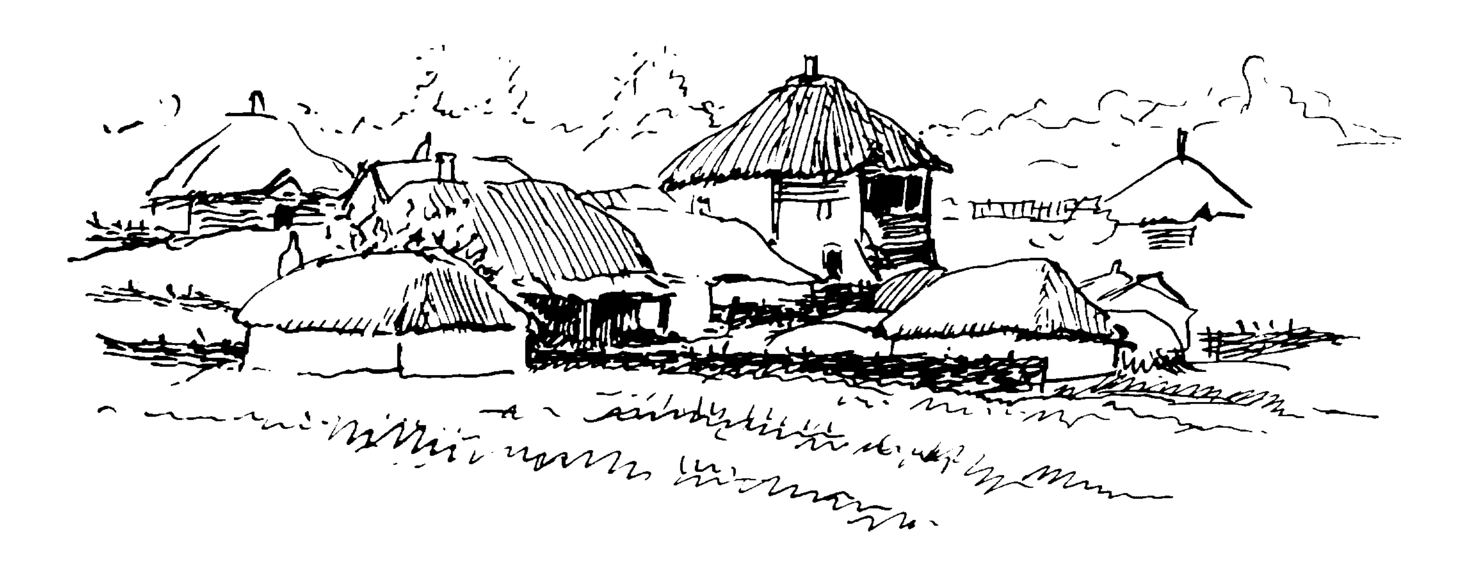
Я согласился. По сути это было, как ни странно, первое сделанное мне предложение иллюстрировать столь большую и фундаментальную книгу. Переговоры с Николаем Васильевичем длились долго. Надо было решить всю форму этой работы.

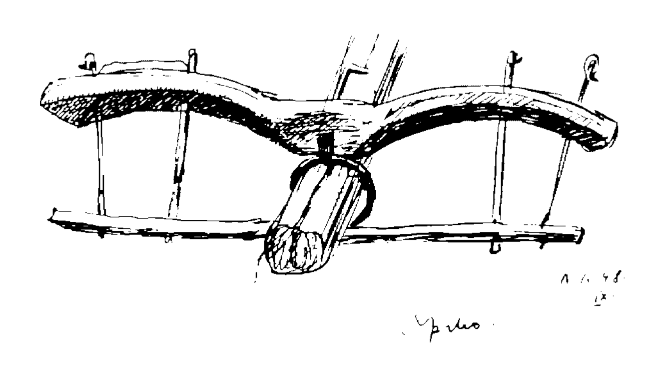
— А не хотите ли вы поехать в шолоховские места?— спросил у меня однажды Ильин. Я охотно согласился.

Работу я решил построить так: сначала сделать эскизы, по возможности определяющие книгу в целом, после этого ехать на Дон, собрать материал для намеченных композиций и уж потом, по приезде, все делать начисто.

Я сделал композиции. Попытался найти типаж персонажей. Сделал первые наметки текстовых рисунков и принес Николаю Васильевичу. Начало ему в общем понравилось. Но он, вполне естественно, этим не ограничился. «Показать Шолохову!»— было его решение. И вот настал долгожданный день торжественного показа.

В кабинете директора Гослитиздата Котова (ныне покойного) собрались в назначенный день и час Ильин, литературные редакторы, Шолохов со своим секретарем и я с эскизами. Эскизы, по обычаю, заведенному художниками, я разложил на полу, подряд, так что получилась длинная дорожка. Шолохова я видел впервые. Он мне показался весьма простым в обращении, сдержанным на слова и выражение эмоций и с постоянной казацкой хитринкой где-то около глаз. Я с напряжением старался вникнуть в его реакцию. Но он был непроницаем. Сначала прошелся вдоль моей «дорожки». Не спеша просмотрел все лежавшее перед ним на полу (эскизы были довольно крупные), сделал несколько указаний. Когда по ходу разговора (впрочем, не очень-то обильного) я задавал ему вопрос: а как было бы лучше сделать тут или там, он отговаривался одним: «Вы — художник, решайте, решайте». Словом, от советов категорических воздерживался. В общем, судя по тому как он высказался на просмотре, а потом и наедине с Ильиным, эскизы ему понравились. Тут же Ильин попросил Шолохова помочь мне совершить поездку на Дон для сбора местного материала в зарисовках. Шолохов охотно согласился и тут же посоветовал побывать не на




А. Л. 48.
IX
Ярмо.


А.Л.48.IX.

Дону, а на Донце, так как там больше сохранилось старины.

Таким образом, я направился в район Северного Донца, в станицу Калитвенскую, а оттуда на хутор Дубовой, где недавно по такой же рекомендации Шолохова снимали кинокартину «Тихий Дон».

Эта поездка обещала мне сбор материалов, очень нужных для наиболее обстоятельной работы над «Поднятой целиной». Я решил на основе моих эскизов прежде всего поискать типажи для героев «Поднятой целины», запечатлеть обстановку событий и пейзажи донских степей. Степные просторы Придонья сразу очаровали. Это зрелище необыкновенное для меня, человека русского. Ощущение земли, бесконечности пространства рождается именно там. Ровная, с небольшими колебаниями поверхности земля, иногда пересекаемая оврагами и балками, так же грандиозно захватывающа, как панорама моря. Масштабы такие же, но то, что эта твердыня цветет, благоухает, переливается множеством оттенков и как-то осязаемо и необыкновенно сочетается с небом — это ни с чем не сравнимо...

Скажу откровенно, что рисунки вспаханной степи и некоторые пейзажи — это самое удачное, что я сделал в ту поездку. Зарисовал дома, интерьеры, дворы (базы), лица и одежды — образовалась целая сюита изобразительного материала.

Сельский донской пейзаж совершенно не похож на наш. Но это и вполне понятно. Украинский пейзаж сильно родствен донскому, но плетни, то есть городьба, сделанная все же из дерева, сближает его с нашим в какой-то мере. А в пейзаже донской станицы самое характерное, пожалуй, не мазанки, а сложенные из белых камней невысокие изгороди. Эти изгороди огораживают как базы (дворы), так и сады и иные участки. Очень редко используется дерево, которое на Дону является редким материалом; это придает всему специфический оттенок юга.

Среди населения много приезжих — украинцев и иных пришлых. Поэтому понять сразу тип лица донского казака оказалось делом доволь-

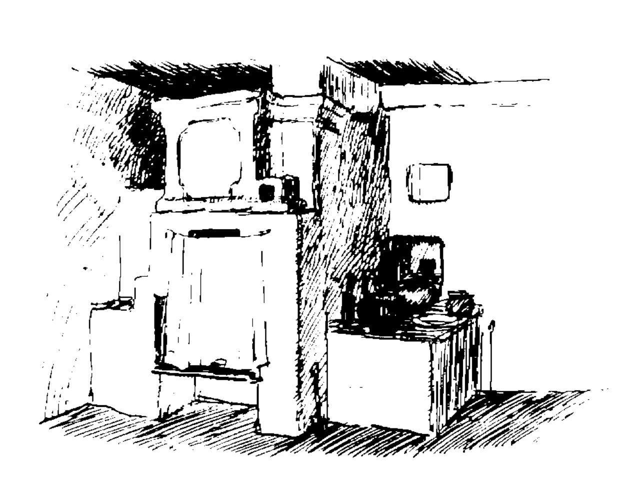
«Дед Щукарь в новом тулупе». Натурная зарисовка





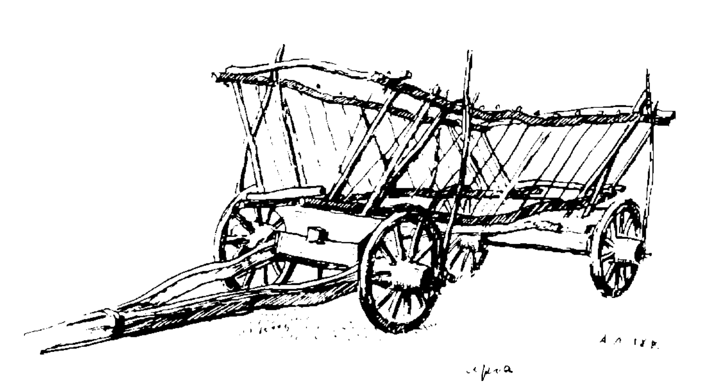
но трудным. Пожалуй, наиболее долго я искал «лицо» Щукаря. Дедов попадалось не так-то уж много, а те, которых я тщательно высматривал, как-то все не соответствовали моему представлению о Щукаре: один слишком мрачен, другой слишком молчалив, третий не в меру положительный.

Но Щукаря я все-таки нашел! Как-то сижу на крылечке сельсовета и вижу: по дороге медленным шагом плетется старикашка. За ним на поводу пара волов, а за волами на веревке волокутся по дороге, поднимая клубы розовой пыли, два колеса от арбы (телеги). Я заинтересовался столь необыкновенной процессией. Подошел к старику и спрашиваю: «Откуда, дедушка, товар везешь?» Дед остановился. Добродушнейшая улыбка засветилась на лице, и он принялся рассказывать: «А вот, мил человек, ночью раскулачили меня!.. Я сторожем на бахчах, километров шестнадцать отселева. Сплю, значит, в шалаше. Слышу шум, топ лошадиный. Проснулся. Вылазю. А так маненько засветало. Гляжу — двое на лошадях. Приказуют: давай, дед, колеса от махары (арбы). Да что вы, говорю, ваши, что ли, они? Чай, колхозные! А они: давай! Не то силой возьмем! Ну я маненько струхнул, конечно; они колеса-то с арбы шасть! Передние. Задние-то не сподручно верхом-то везти, ну и айда! Я в крик — ну куда там; тут я сгодался: два-то колеса остались, еще вернутся вражьи собаки и за остальными. Я волов-то запряг, да и тащу два колеса в колхоз, хучь это-то да наше».

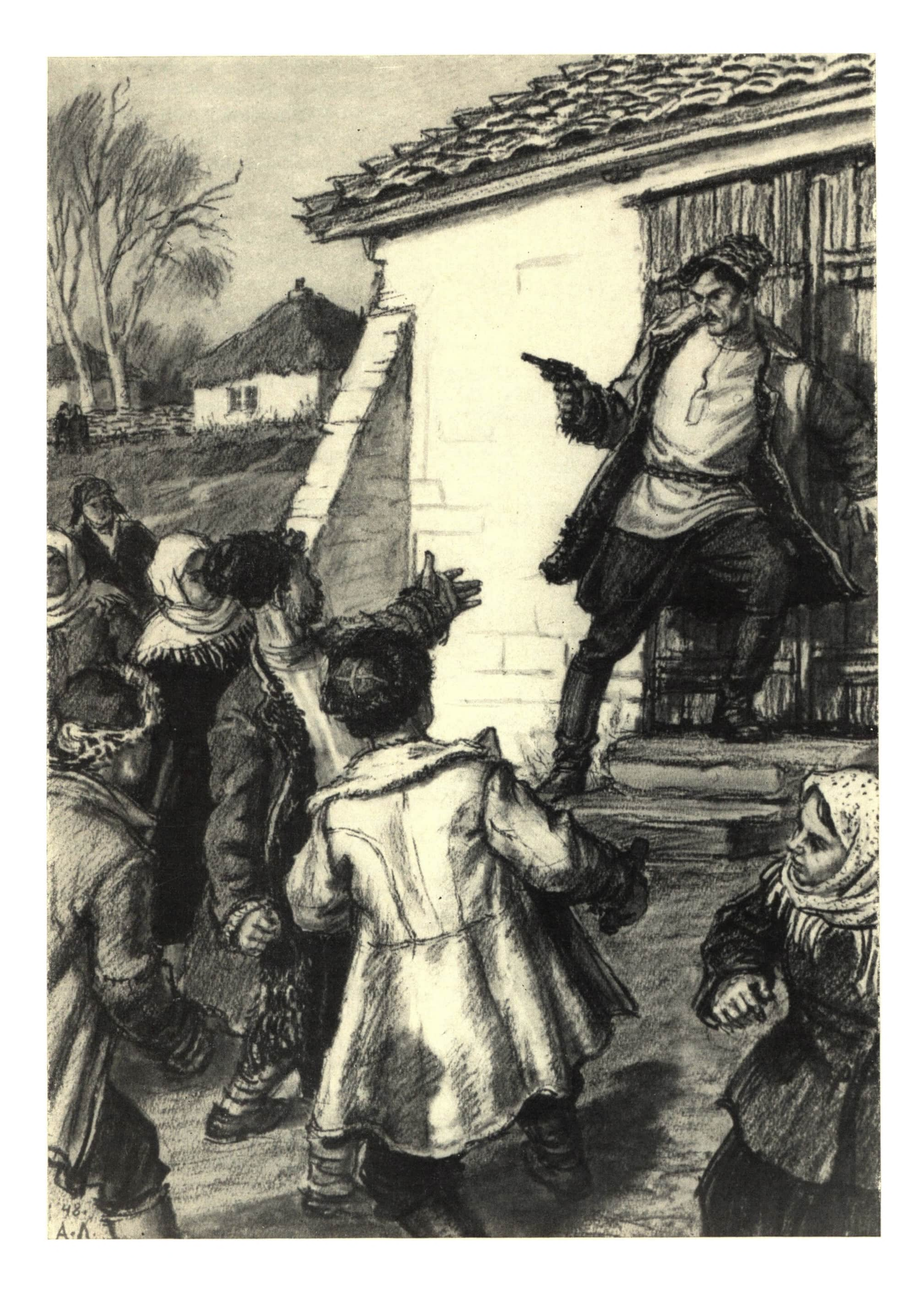


Лицо у старика было на редкость подходящее. Весь в мелких морщинах, щеки выпирали двумя съёженными яблочками. Глаза серые, светящиеся из-под бровей, бородка с усами редкая, сваляная, беззубый улыбчивый впалый рот, на голове не волосы — куриные перья.

«Ну, дед, давай-ка я тебя зарисую»,— предложил я. «За что же это ты меня? — заробел дед.— А у меня дробовик (дробовика у него я что-то не разглядел), да рази...» — «Не бойся, дед, я по-хорошему. Знаешь Шолохова «Под-



Давыдов защищает колхозный хлеб


48.
А.Л.

Натурная зарисовка



нятую целину?» Вот твой портрет за Щукаря пойдет!» — пояснил я как мог (трудновато бывает объяснить, для чего рисую). «А не прокатите меня в газете? Ведь я два-то колеса спас!..» — «Дед, не бойся! Сам Шолохов сказал мне: «Передай этому деду, что я с него Щукаря-то списывал, да нарисуй его!..» — «Шолохов? Ну тогда ладно...» — согласился дед, и тут же на дороге, среди волов и колес, я сделал с него несколько набросков.

Это было удачей. Гораздо чаще я искал и не находил. Когда я об этом сокрушенно говорил старушке хозяйке, у которой квартировал, она махнула рукой: «Казаков-то теперь тут не сыщешь! Все пришлые!» Когда я занялся поисками казацкого одеяния, тут тоже возникли не меньшие трудности. Хозяйка сказала мне: «Пойди к бабушке Доне, она у нас самая старая, может, что у ней и сохранилось...» Я последовал этому совету.

Бабушка Доня жила неподалеку в старой хате, крытой соломой, поросшей зеленым мхом. Хата была поставлена как-то не по плану и торчала вроде кривого зуба. Бабушка Доня была одинока. Вся жизнь — заботы. Я ее встретил с огромной охапкой хвороста, которую, наверное, она притащила издалека. Трудно вывалила около хаты. Встретила меня оживленно, видно, наскучило ей быть с собой наедине. Пошли в хату. Я рассказал о своих поисках. Ничего у нее не оказалось, кроме старого-престарого тулупа, в котором она мне с охотой позировала. «Ды ты приходи с водкой, а не так»,— лихо поддела она. Ей было восемьдесят пять лет, но она была крепка и могуча.

Достав с окна недопитый шкалик, бабушка Доня сначала предложила мне, а когда я отказался, она быстро налила все в единственный граненый стакан дореволюционного времени и залпом выпила. Без надобности и просьбы с моей стороны она встала посреди избы, уперлась руками в бока и — я совершенно этого не ожидал — давай выделывать ногами что-то напоминающее пляску. Бабка совсем разошлась. Поплясывая, она подпевала себе какие-то частушки, так и сыпала остроумным казацким говорком.

«Бабушка Доня,— спохватился я.— А ты что-нибудь из песен знаешь?» — «Знаю», — сказала она, не задумываясь. Села и запела. Это была дума про Добрыню. Легко и просто она продекламировала огромную былину, запомнившуюся ей со слов деда.

В таких случаях я всегда берусь за карандаш. С лихорадочной быстротой я записывал чудесные слова былины. День этот был очень удачным.

Несмотря на трудности, я все-таки кое-что из одежды нашел. Ее обычно доставали древние старухи, что позажиточнее, из обитых железными полосами сундуков. Ветошь была сильно поедена молью и сидела на позирующих мне фигурах отчужденно и как-то насильственно.

С Дона я привез груду зарисовок и рисунков. Переводить натурные зарисовки в композиции мне было всегда удручающе трудно. Я всегда себя считал и считаю по сие время «натуровиком» (не путать с «натуралистом»). В работе с натуры я живу и радуюсь, в рисовании от себя я мучительно ищу и сомневаюсь.

Иллюстрации к «Поднятой целине» делал опять своим излюбленным черным мелом (шварц-крайде), с легкой растушевкой пальцами. Резкость руки и нажима и вместе с тем какая-то скованность в трактовке характера как персонажей, так и всего остального, сейчас меня просто раздражает, когда я вновь смотрю на эти мои работы. Чувствуя недочеты, я ничего не могу поделать со своими уже установившимися свойствами. Что же получилось? То необыкновенное, невиданное, что я впитывал всем своим существом на Дону, потускнело, поблекло, завяло, когда я эти частицы живительных ощущений перенес в композиции. Возникает мысль: очень ли нужны подобные поездки за сбором материала? Не должно ли обогащать путем практики само представление и воображение художника? Ведь если говорить о языке, он должен быть все-таки остроумно придуманной и безусловно в большой степени самостоятельной формой. Это мое раздумье так и осталось незавершенным.

Бабушка Доня



ПЕРЕЧИТЫВАЮ ГОГОЛЯ

Издательство детской литературы предложило мне иллюстрировать «Мертвые души».

Творчество Н. В. Гоголя всегда захватывало меня своим необыкновенным сочетанием жизненной глубины, мудрости, остроты вйдения и поэтической одухотворенности. Перечитывая эту бессмертную поэму десятки раз и каждый раз обогащаясь новыми находками и впечатлениями, я понял и ощутил, кажется мне, глубину и богатство гоголевских образов, красоту и выразительность языка, изобразительную живописность и четкость рисунка.

Помещичье-крепостной строй царской России предстал передо мной в галерее сатирических образов. Мне предстояло решить вопрос: как же я должен интерпретировать эту вереницу обличительных реалистических портретов? Как добиться соответствия хотя бы в какой-то мере силе и яркости гоголевского пера?

Иллюстрировать жизнь давно ушедшую — дело, конечно, весьма нелегкое. А ведь одна из главных задач — это проникновение в прошлое, но проникновение не пассивно-созерцательное, а активное, так как наше понятие современности требует и своего ощущения явлений давно ушедших.

В поисках наиболее правильного пути и плана работы творческая мысль раздваивалась. С одной стороны, предшествующие значительные художественные произведения — иллюстрации Агина, Боклевского, Петра Соколова * и других художников уже дали много острых и выразительных решений лиц, сцен, интерьеров, которые в известной мере могли бы лечь в основу моих дальнейших поисков (что мне и советовали многие товарищи). С другой стороны, самостоятельность решений, композиционные находки я считал одной из главных своих задач.

Так как работа предстояла длительная и трудная, я составил ее примерный план:

1. Изучение «Мертвых душ» — и содержания и художественной формы.
2. Изучение художественно-изобразительного наследия.
3. Изучение эпохи по музейным материалам.
4. Работа с натуры в гоголевских местах.
5. Основная работа над портретами «Мертвых душ» и композициями.
6. Сюжетный план сюиты в целом.
7. Зарисовки с натурщиков в костюмах.
8. Тренировка с натуры в перовом рисунке.

Вполне естественно, что план был только канвой, что последовательность его могла и должна была нарушаться всей сложностью переплетений творческих поисков.

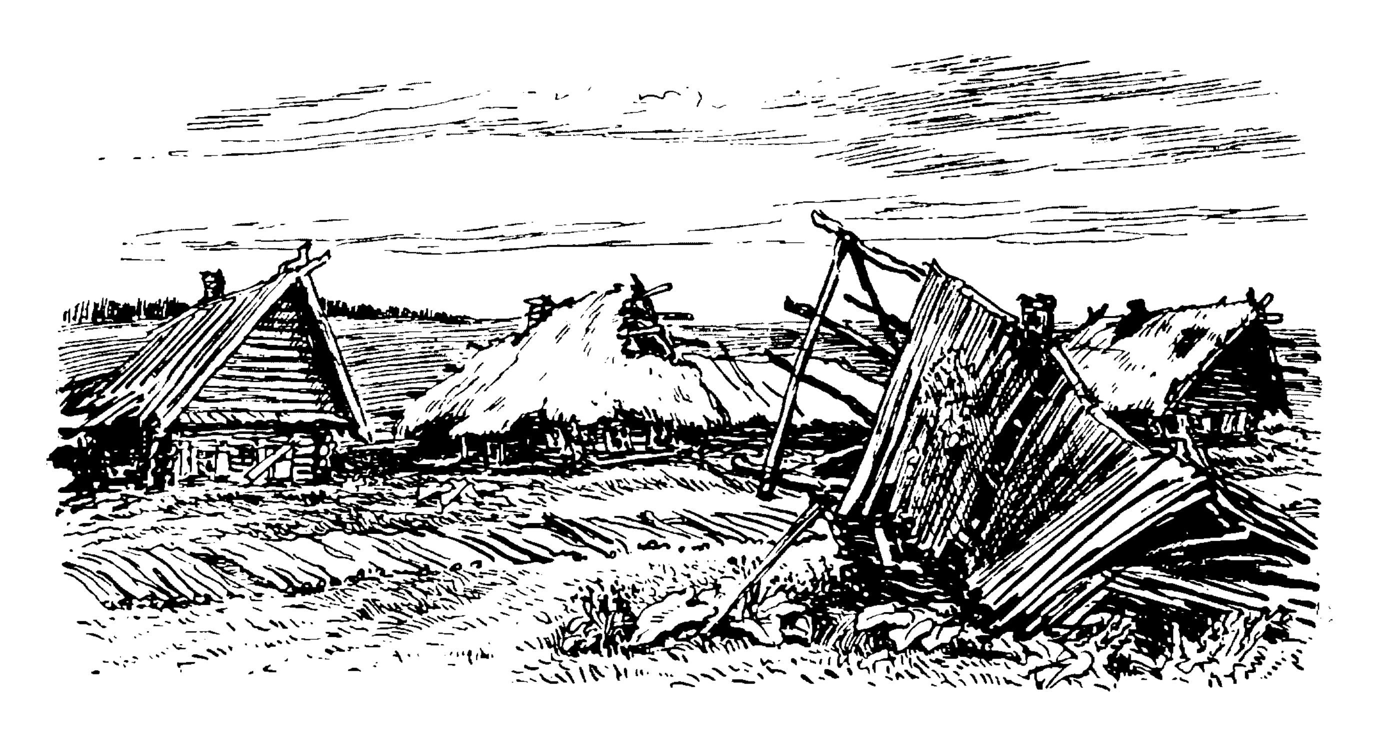
Вчитываясь в произведение Гоголя, я, как художник, увидел в «Мертвых душах» три конструктивные линии:

1. Галерея портретов основных персонажей «Мертвых душ».
2. Многофигурный и многоплановый фон провинциальной жизни.
3. Показ народа и лирические отступления.

Подтверждение моей догадки о галерейном показе я в какой-то мере нашел у Аксакова (в его «Истории знакомства с Гоголем»). Он пишет в своих воспоминаниях, что когда Гоголь читал ему и Погодину уже законченный первый том «Мертвых душ» и просил критической оценки, Погодин сказал о Гоголе: «...выстроил длинный коридор, по которому ведет своего читателя вместе с Чичиковым, и, отворяя двери направо и налево, показывает сидящего в каждой комнате урода...»

Гоголь, по словам Аксакова, очень внимательно отнесся к замечаниям Погодина. Действительно, эта конструктивная особенность гоголевской поэмы бросается в глаза. Читатель словно проходит вместе с Чичиковым по «галерее» «Мертвых душ», по ходу событий знакомясь с основными «уродами», познавая постепенно все отчетливее и яснее омерзительную сущность и самого Чичикова. Некоторая схематичность этой конструкции как бы растворяется в глубокой реальности самого произведения.

Вот именно это постепенное и последовательное «шествие» по галерее образов и легло в основу построения цикла моих иллюстраций. Развертывание сатирических образов, мошеннических похождений Чичикова не могло бы так ярко и полнокровно существовать без резкого, контрастного противопоставления лю-



Деревня Плюшкина. «Какую-то особенную ветхость заметил он во всех деревенских строениях...»

бовного описания родной природы и небольших, но остроэмоциональных и красочных кусков с показом самого русского народа.

Один из самых ярких таких кусков-эпизодов — гуляние бурлаков на волжской пристани. Правда, они фигурируют только в авторском лирическом отступлении, но их неодолимая реальность ясна и определенна. Это я и взял темой одной из своих основных иллюстраций. Художнику, естественно, важно знать отношение самого писателя к иллюстрированию его книг. Известно, например, как Л. Н. Толстой отнесся к иллюстрациям художника Башилова * к «Войне и миру». Существуют документальные отзывы Л. Н. Толстого об этих рисунках, отзывы, которые помогли Д. А. Шмаринову решить некоторые черты персонажей романа *.

Известно, что в свое время Гоголь отрицательно отнесся к рисункам Агина и не захотел, чтобы «Мертвые души» вышли в печати с этими иллюстрациями. Если принять во внимание, что Гоголь и сам учился рисовать и рисовал неплохо, но следуя преимущественно классицистическим традициям искусства той эпохи (вспомним хотя бы иллюстрации к «Ревизору», приписываемые ему), то становится более или менее понятным, почему он недооценил рисунки Агина. В свои иллюстрации к «Мертвым душам» Агин принес особенности журнальной иллюстрации, идущие от рисунков французских художников (таких, как Гаварни), тяготевших к реалистическому изображению.

Вместе с тем известны высказывания Н. В. Гоголя, посвященные исполнению «Ревизора». В этих высказываниях столько ценных мыслей и положений, что художнику, иллюстрирующему Гоголя, необходимо к ним чутко прислушаться.

Я подразумеваю в данном случае отрывки из письма, написанного вскоре после первого представления «Ревизора»: «Конечно, несравненно легче карикатурить старых чиновников в поношенных вицмундирах с потертыми воротниками; но схватить те черты, которые довольно благовидны и не выходят острыми углами из обыкновенного светского круга, — дело мастера сильного...» И дальше: «Зато оба наши приятели, Бобчинский и Добчинский, вышли сверх ожидания дурны. Хотя я и думал, что они будут дурны, ибо, создавая этих



«Пожалуй, этот...» (наброски лица Чичикова)

«Эх я, Аким-простота!»



двух маленьких чиновников, я воображал в их коже Щепкина и Рязанцова, но все-таки я думал, что их наружность и положение, в котором они находятся, их как-нибудь вынесет и не так обкарикатурит. Сделалось напротив: вышла именно карикатура. Уже перед началом представления, увидевши их костюмированными, я ахнул».

Таким образом, Гоголь, предупреждая исполнителей ролей «Ревизора» не впадать в карикатурность, помогает им понять всю глубину и значение своих произведений. В самом деле, гениальная сатира Гоголя тем и велика, тем и человечна, что наряду с элементами гротеска, некоторой шаржировки, а подчас и острого гиперболизма того или иного лица, сцены или положения человека она беспредельно реальна и полна того очаровательного лиризма и мягкого юмора, который так характерен для искусства Гоголя.

Приведенные высказывания Гоголя необходимо рассматривать как наставление самого серьезного свойства. Для художника-иллюстратора они не менее ценны, чем для актера. Я попытался положить эти замечания в основу своего изобразительного языка, но тут-то и родилась для меня, пожалуй, одна из самых больших трудностей сочетания гоголевского гротеска и реальности: в переносе с литературной формы на изобразительную это представлялось мне почти невозможным.

В прошлом многие художники иллюстрировали «Мертвые души». Я остановил свое внимание на изучении работ трех художников: Боклевского, Агина и Петра Соколова. Дело не только в том, что эти три художника создали иллюстрации к «Мертвым душам» большого художественного значения. Не меньший интерес в их творчестве представляло для меня и то, что эти художники ставили перед собой самые различные задачи, в совокупности как бы дополняющие одна другую. Боклевский работал исключительно над портретами, Агин преимущественно над жанровыми сценами, а Соколов показывал главным образом картинки быта провинциальной жизни гоголевского времени, с неподражаемым мастерством передавая особый дух провинциальной России

того времени. Таким образом, как это ни покажется странным, все они, столь различные в своем творчестве, в результате как бы дополнили друг друга. Это положение делало для меня по-своему равноценными всех трех, так как я, в первую очередь, воспринял их творчество как изобразительные документы, но, конечно, и разобраться в их творчестве, оценить их удачи, их промахи было для меня тоже очень важно.

В первую очередь меня интересовал Боклевский, так как он, пожалуй, больше всего поработал над самым главным: над портретами. По-моему, Боклевский достиг многого. Он с большим упорством искал отдельные типажи, по нескольку раз переделывая то или иное лицо на протяжении ряда лет. Большинство его работ очень выразительны. Правда, в своем плане и стиле. Более всего меня интересовала найденность типических черт портретов.

Безусловно, рисуя лица хотя бы Ноздрева, Собакевича, Плюшкина, он искал их в жизни, зарисовывал и проверял по памяти, так что их жизненная типичность довольно явно ощущается даже и за прилизанностью и суховатостью изображения. Но его типажи все-таки излишне карикатурны. Это мешало мне воспринимать рисунки Боклевского в плане гоголевского реализма.

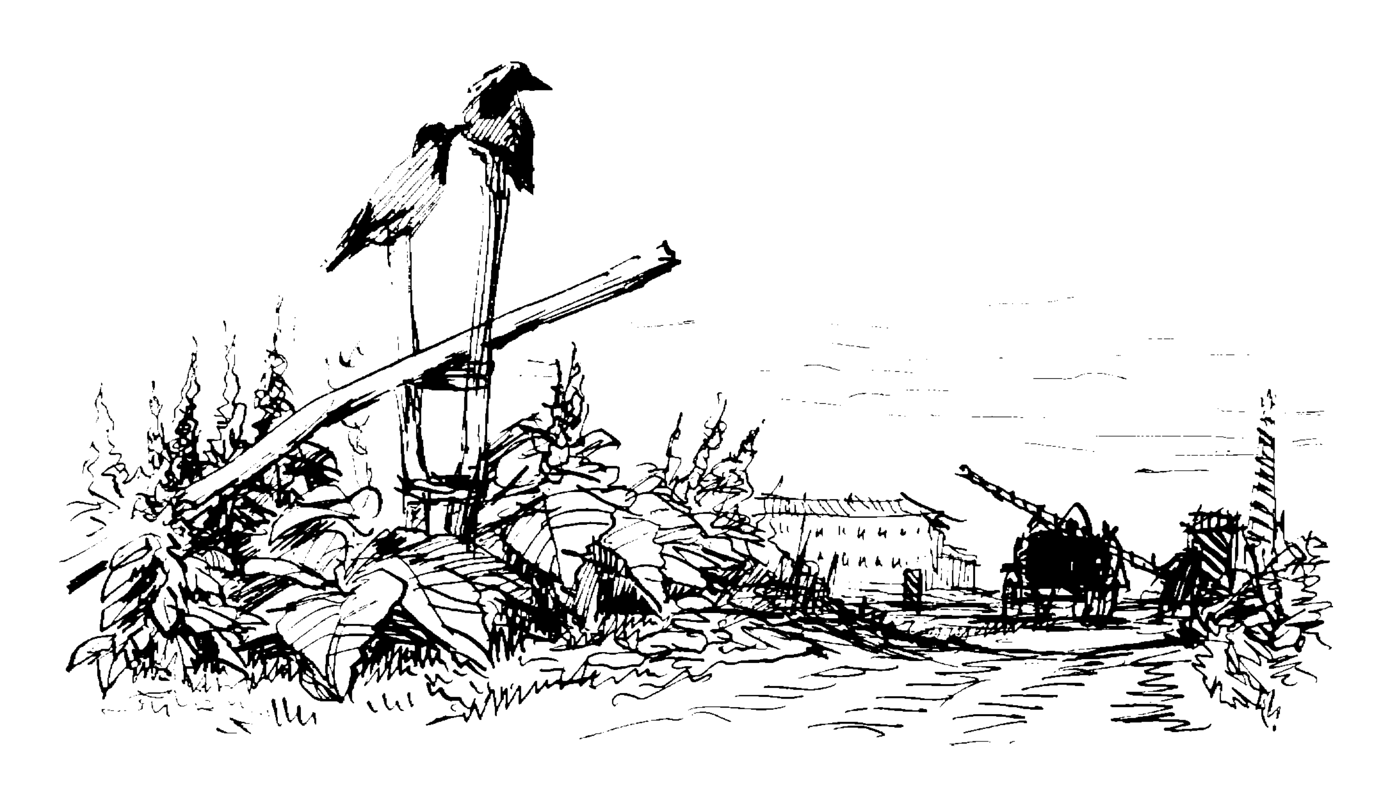
Рисунки Агина очень занятны и выразительны своим сюжетным содержанием. В них много действия, движения, выразительных жестов и поз. Они полны юмора и, что наиболее приближает их к тексту Гоголя, карикатурность в них менее заметна (за исключением, может быть, некоторых моментов). Необходимо сказать, что и в портретной характеристике Агин достиг многого. Хотя, пожалуй, характеристики его несколько легковеснее, чем у Боклевского.

У Агина есть и недочеты, вернее, некоторое несоответствие общему характеру поэмы Гоголя. Он изображает только отдельные сцены, отобрав их очень умело и умно в своей сюжетной последовательности, но как бы выводя их из того живописного пространства, из той многообразной и широкой среды, в которой у Гоголя развертывается основная линия повествования. Я, как поймет читатель, останавливаюсь здесь на разборе произведений этих художников бегло и только с позиций своей задачи.



Чичиков перед зеркалом

В иллюстрациях Соколова прекрасно передана среда. Фигурам людей художник или не смог или не захотел придать самодовлеющего значения. Правда, в его некоторых рисунках (например, разговор Чичикова с половым у зеркала) лица очень выразительны, но в большинстве рисунков изображение провинциального быта было, как мне кажется, для художника основным. Известно, что Соколов много разъезжал по Средней России, много видел дворянских поместий, провинциальных местечек, и эти впечатления ясно присутствуют в его замечательных работах. Вместе с тем стиль акварельных рисунков Соколова настолько выразителен, красив, живописен и



Въезд Чичикова в город N

прост, что ближе всего к нашему пониманию изобразительной формы стоит, конечно, его искусство. Нельзя не заметить, что, в той или иной степени, многие современные иллюстраторы находятся под его сильным влиянием.

В собственном раскрытии содержания «Мертвых душ» и в подборе сюжетов я пытался, елико возможно, максимально следовать характеру и содержанию гоголевского текста.

Творчество Гоголя настолько насыщено красками и формами, так отточено и концентрировано, что часто на одной странице находишь несколько возможных моментов для иллюстрирования, причем моментов равноценных, так что просто глаза разбегаются. Тут на помощь мне пришел художественный редактор Детгиза Виктор Васильевич Пахомов. Предварительно согласовав со мной общую сюжетную линию, он сделал макет книги в целом, разработал композицию каждой иллюстрированной страницы. Таким образом, план всей сюиты и расположение иллюстраций в тексте, их масштаб и соотношение — все это было намечено с самого начала. Виктор Васильевич Пахомов прекрасно изучил текст Гоголя и ту эпоху, очень хорошо понимал и мои творческие задачи. Поэтому в этой предварительной работе, которая пала преимущественно на его долю, расхождений между нами почти не было. Это творческое содружество было очень полезно для хода всей работы.

Было намечено сделать 170 рисунков. В отличие от того, что делалось раньше, мы с Виктором Васильевичем пытались разработать всесторонний показ «Мертвых душ».

Итак, я начал работу на основании определенного плана. Но все-таки план остался только лишь основой. Меня потом спрашивали: что предшествовало работе — компоновка отдельных вещей или работа с натуры и наблюдения жизненных лиц или сцен? На это приходилось отвечать, что начинал я, по сути дела, все сразу. Почти по всем разделам моего предварительного плана пришлось работать одновременно. Иначе и не могло быть — настолько сильна была зависимость и взаимовлияние всех разделов и частей моей работы. Эта одновременность являлась основой целостности сю-

иты. Если компоновке замысла и можно было отдать первенство, то все же надо заметить, что зачастую тот или иной мотив в натуре, то или иное наблюдение неожиданно и ясно подсказывали новое композиционное решение. Работать над отдельными сюжетами и лицами мне тоже приходилось, постоянно переходя с композиции на композицию, сопоставляя их между собой и, если так можно выразиться, создавая их оркестровку. Даже в выборе форматов необходимо было постоянно учитывать масштабное соотношение отдельных рисунков между собой (особенно текстовых).

Творческая фантазия, размышления, жизненные наблюдения и даже зарисовки подвигались вперед одновременно. Но так было только в начальный период. При дальнейшей работе, более углубленной и тщательной, понадобилась определенная последовательность.

Художнику-иллюстратору необходимо хорошо чувствовать стилевые особенности и литературные приемы самого произведения. Чеканность гоголевских образов, его острый, ясный, выразительный язык, замечательное сочетание живописности и скульптурной выпуклости образов, наконец, совершенно особенный лаконизм и простота наставляли меня в выборе изобразительных средств. Постепенно я пришел к убеждению, что Гоголя невозможно иллюстрировать, прибегая к манере световых нюансов и тонально-живописной растворенности живописного рисунка, с неясными касаниями и пространственной расплывчатостью. Объемность и монолитность его образов, цветистость и предметность описаний я считал обязательным каким-то образом воплотить в рисунках. Но, конечно, это все гораздо легче было понять, увидеть, ощутить, нежели передать самому.

Перед работой над большими тоновыми иллюстрациями я подолгу смотрел некоторые акварели Александра Иванова (например, «Жених, выбирающий серьги для невесты», и др.) *. Мне казалось правильным вспомнить работы именно этого художника прошлого, современника Гоголя, связанного с ним и чисто биографически. Вспомнились и акварели Федотова.

Приступая к разработке портретной характеристики отдельных персонажей «Мертвых душ», я вынужден был преодолеть одну из главных трудностей. Острота и гипербола гоголевской сатиры в прямом смысле, как мне кажется, не переводима на изобразительный язык. О карикатуре, конечно, не могло быть и речи. Но, с другой стороны, акцентировка отдельных типических черт, да и положений, у Гоголя порой настолько обострена, что не заметить и не передать ее как-то невозможно. Тут приходится быть очень осторожным. Небольшой крен в сторону может привести к неминуемой ошибке.

Работа над образами основных персонажей проходила значительно труднее, чем над отдельными композициями. В поисках большого типического обобщения необходимо было дать конкретные характерные черты на основании

«В ворота гостиницы губернского города N въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка...»





Карандашные наброски композиций

жизненных наблюдений. Необходимо было решить, в какой мере и в каком сочетании должны соединиться в одно эти два, по существу, противоречивых начала. Встал передо мной и такой вопрос: соответствуют ли внешние черты человека его внутренней сущности и, если соответствуют, то в какой мере она проявляется?

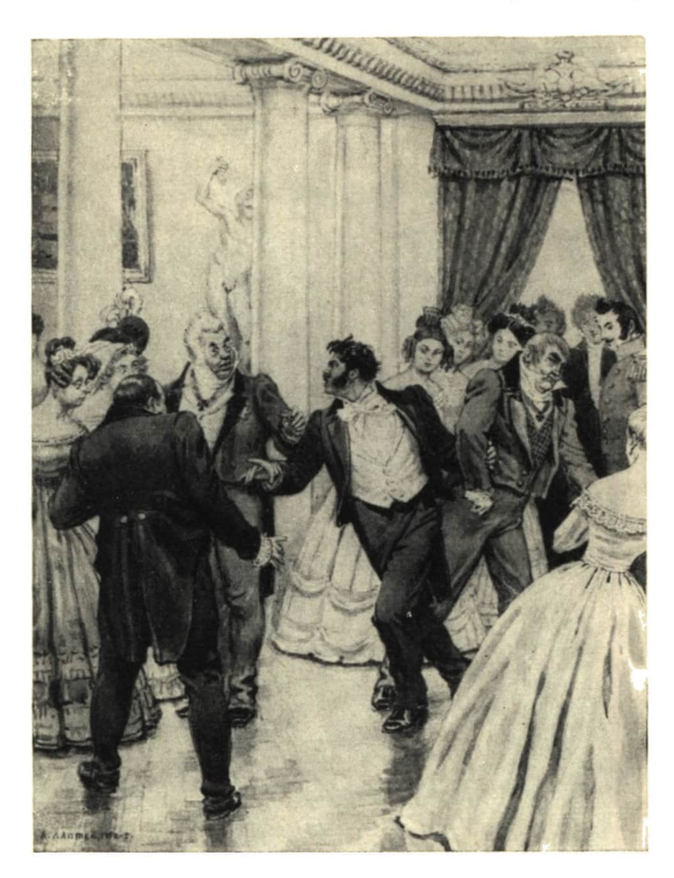
Несмотря на то что часто это соответствие не наблюдается, мне, как художнику, оперирующему образными представлениями, оно было необходимо. Более того, для решения типических образов мне необходимо было установить и представить себе некий общий тип, предположим сангвиника, для решения портрета Ноздрева. Не соответствует ли полностью внешность Собакевича, как бы «рубленная топором», всей его внутренней сущности? Или у Плюшкина его крючковатый нос, соединяющийся с подбородком,— его скопидомству? Или круглощекое и пышущее здоровьем лицо Ноздрева — его неудержимо буйной натуре? Как мы видим, Гоголь стремился к тому, чтобы черты наружности персонажа соответствовали его внутреннему миру ради чисто художественной выразительности. И пусть в жизни встречаются худенькие и сухопарые весельчаки и ухари или полнощекие скряги и скареды — художественная правда находит свои решения, следует своим законам.

Решая портретные образы «Мертвых душ», я пытался, по мере возможности, оторваться от глубоко запавших в сознание образов Агина и Боклевского. Я вспоминал наиболее характерные черты людей, виденных мной где-либо, но «свой» Ноздрев рождался затруднительно. Поиски лишний раз подтвердили, что и Агин и особенно Боклевский нашли в своих портретах очень много правдивых черт.

Заметим, что Ноздрев у них у обоих со вздернутым носом и, конечно, по Гоголю — полнощекий, румяный. Сам Гоголь, по сути дела, не говорит о чертах его лица почти ничего, кроме этой «полнощекости». Но не приходит ли на помощь художнику в данном случае сама фамилия? Ведь Гоголь и в фамилии людей вкладывал образные черты. Сама фамилия Ноздрев говорит о широко открытых ноздрях на полнокровном лице сангвиника, что, по-видимому, заметили эти художники. Представляется убедительным, что и сам Гоголь вообразил Ноздрева курносым, воплощая в его наружности тип балагура, ухаря-парня. Так что мои попытки сделать обратное решение, оторваться от этой предвзятости не дали необходимого результата. Случайность это или закономерность, но в большинстве случаев те люди, которые чем-то по характеру напоминали Ноздрева, и в чертах лица имели что-то типически общее (округлость щек, вздернутость носа). Даже чисто эмоционально я не смог игнорировать это наблюдение, которое и закрепил в окончательном решении лица Ноздрева.

Подобные совпадения предварительных раздумий и чисто зрительных наблюдений сопровождали и поиски типических черт лица Чичикова. Чичиков, согласно тексту, сильно расположен к полноте. У него круглые холеные щеки, наружность приятная, может быть, даже

Появление Ноздрева на балу



красивая, манеры обольстительные. В силу свойств своего характера и для осуществления своих преступных замыслов он способен незаметно втираться в доверие, вползать в душу намеченной жертвы. Чисто внешне это свойство представлялось мне в какой-то «обтекаемости» его головы и всей фигуры. Эта обтекаемость», как мне казалось, должна была выражаться и во всей «прилизанности» его внешности, характерной полулысоватости с тщательным зачесом скудных остатков волос. Набросав в основном на бумаге эти свои представления, я обратился за подтверждением к жизненным наблюдениям. Приходилось собирать отдельные штришки и черточки и потом компилировать их, домысливать, заострять в процессе творческого обобщения.

Так, с поисков портретов «Мертвых душ» началась моя работа. Для перехода к композиции потребовалось более конкретное знание костюмов, интерьера, архитектуры, причесок, предметов домашней утвари и т. д. Мне казалось правильным начинать не со схематических набросков (что тоже было бы возможным), а потом вкрапливать конкретную характеристику предметов и вещей, но компоновать все с самого начала, на уже определенном материале, то есть иногда та или иная характерная деталь могла натолкнуть и на своеобразное решение композиции.

Материал гоголевской эпохи я «почерпнул» из литографий того времени (Щедровского и листов Тимма *). В отделе редких книг Библиотеки им. В. И. Ленина я копировал то, что мне необходимо было для изучения эпохи. Так мне помог «Тарантас» Соллогуба. Предметы и утварь мне удалось найти в своеобразной книге примерно 1830-х годов, изданной специально для обучения чтению глухонемых. Все, что окружает человека в его жизни и быту, в комнате и на улице, было показано там в простых наглядных рисунках, понятно, с документальной точностью. Я скопировал оттуда многое. Воспользовался я и журналом мод того времени.

Необходимо заметить, что хотя фотография была тогда еще в зародыше, но документальный материал эпохи настолько полноценно издавался и воспроизводился в виде литографий, иллюстрированных книг, с показом быта,



«Вона! Пошла писать губерния!»

уличных сценок, уличных картинок, что даже и теперь нам есть что позаимствовать у этих традиций прошлого.

Собирая конкретный материал, я побывал и в Ленинграде, где в Музее народного быта * мне удалось познакомиться со зрелищем не виданной мной до тех пор красоты и очарования. Я имею в виду собрание русских народных костюмов.

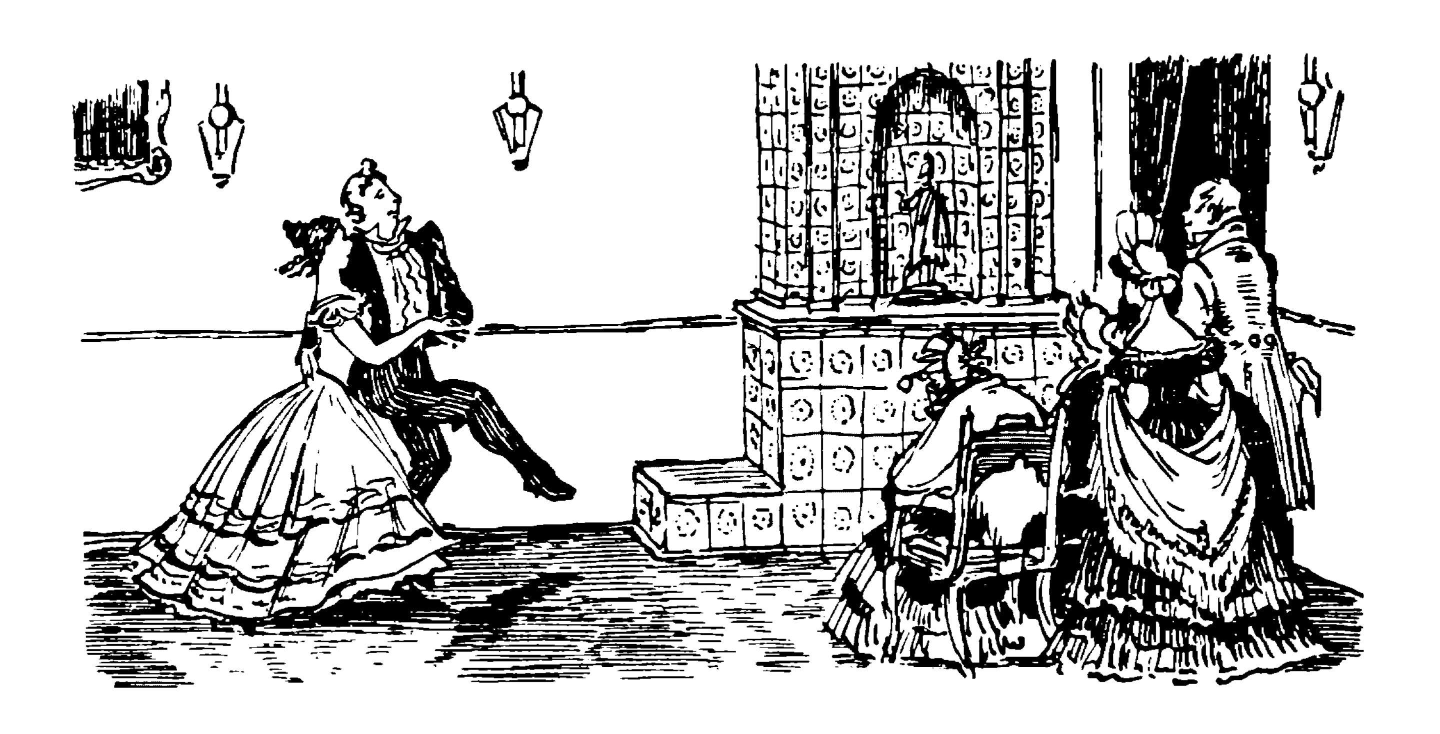
В показе основных персонажей «Мертвых душ» я решил обособить каждого из них, но вместе с тем не отрывать полностью от среды и действия.

Первым в моей «портретной галерее» помещен Чичиков у зеркала. Чичиков, как говорит Гоголь, любил проводить время у зеркала. Он даже часто любовался своей наружностью. Но это все было далеко не пустым кокетством. Он был человеком «дела». Своеобразная целеустремленность не позволяла ему праздно проводить время. Чутье и повадки хищника заставляли его у зеркала проверять свою боевую готовность, предвкушая победы и необходимый успех. Мне казалось, что и по значению и по образности момент «у зеркала» важен и его необходимо запечатлеть.

Некоторую надуманность и слащавость состояния Чичикова я решил разрушить какой-либо неожиданной прозаической деталью. Для этого я ввел висящие подтяжки (кстати сказать, в то время они пристегивались иначе). Эту деталь я противопоставил жеманной мимике лица и рук Чичикова. Мне казалось, что этот прием обострял композицию в целом.

Для развития действия в правой стороне рисунка я поместил руку Петрушки, держащую наготове барский фрак. После некоторых сомнений я все же решился на эту композиционную дерзость. Этой подробностью я вводил в портретное решение элемент окружающей среды. Потом я старался использовать этот прием и в других портретах. Так, Манилов показан в момент, когда он встречает Чичикова. Самого гостя не видно, но он близок, его тень уже вползает по ступеням навстречу радушному хозяину.

Портрет Коробочки долгое время не получался. Сначала я хотел дать ее во время чаепития



за столом или как-то иначе. Но затем, отвергая все наметившиеся решения, я снова обратился к образности самой фамилии. С осторожностью и повадкой «мышки-норушки» она выглядывает из тьмы своего скопидомства, своей «коробочки», со скудным огоньком в руках. «Прошу...» — говорит Собакевич, стоя боком, косясь исподлобья на зрителя, на месте которого как бы присутствует Чичиков. В перспективах видна анфилада комнат фундаментальной берлоги этого «медведя».

Ноздрева я показываю в тот момент, когда, как говорит сам Гоголь, «он был хорош для живописца». Эти слова — как бы завещание художникам иллюстрировать именно это место. Нарисовал Ноздрева в этот момент и Агин. Первые наброски портрета Ноздрева не удавались явно. Ноздрев в них получался позирующим. Поза с отставленной ногой и с упором на другую ногу не давала соответствующего характера. Получался хлыщ, пижон. Отвергнув эти первые заметки, я решил, что Ноздрев должен быть решен проще. Ведь он, при наличии всех его отрицательных свойств, имеет некоторые черты и своеобразного простодушия и даже широты. Набрасывая его позы по нескольку раз, я, наконец, натолкнулся, как мне казалось, на правильное решение. Я поставил Ноздрева прочно на две широко расставленные ноги. Это движение хотя немного и опрощало его, но образность портрета, по-моему, от этого выигрывала. Как и в прочих портретах, Чичиков находится где-то поблизости, что подтверждает обращенный к нему взгляд Ноздрева.

Наиболее трудно рождался портрет Плюшкина. Прежде всего тип лица с «крючковатым носом, сходящимся с подбородком», довольно трудно было найти в жизни. Некоторая «маскообразность» была заложена в описание самим Гоголем. Я искал тип старухи, который смог бы помочь мне решить окончательно образ Плюшкина. В основном я его уже себе представлял и наметил в предварительных набросках.

По ходу творческого раздумья возникла мысль, что в портрете Плюшкина наиболее важно показать характеристику всей фигуры в целом и обязательно жест рук. Сопоставление с образом Ноздрева для меня было решающим. Эти два портрета совершенно контрастны — так представлялось мне. Если Ноздрев должен был раскрыться перед зрителем во всей своей нахальной навязчивости, то Плюшкин, наоборот, хотел как бы укрыться, спрятаться от глаз зрителя в своем тлеющем скопидомстве. Это косвенно подсказывает и сам Гоголь. Разве то, что Плюшкин больше похож на ключницу, чем на хозяина, не есть образный намек на его «самозакрывание»?

Все эти соображения и решили характер портрета. Я дал Плюшкина похожим на паука, ушедшим в свой темный угол, среди хлама, пыли и паутины. Акцентировал показ психологических черт его облика не столько в лице, сколько во всей позе, и особенно в жесте руки, придерживающей крышку конторки. Мне кажется, образ скаредности и скупости так острее ощущается, нежели с открытым для зрителя лицом. Некоторый гиперболизм движения его правой руки я ввел нарочно, нарочно утрировал жест. Избегая карикатурности в целом, я все же таким образом вводил ту необходимую остроту характеристики и резкую подчеркнутость, которая так или иначе зачастую присуща образам Гоголя.

В серию портретов мной был включен и второй портрет Чичикова. Он показывает момент, когда у Чичикова родилась идея покупки мертвых душ. Этот момент сопровождается словами: «Эх я, Аким-простота!»

Второй портрет Чичикова отнимал лимитированное место, но важность его была очевидна. Кроме того, я его задумал сделать крупным планом, так что, по сути дела, этот портрет Чичикова стал основным.

Его решение я целиком строил на раскрытии психологического состояния. Внезапно возникшая идея как вспышка озарила его черты, отразилась в хищнической полуулыбке и блеске глаз. Жест правой руки выражает догадку, левая с судорожно напряженными пальцами как бы приготовилась схватить добычу.

Карандашный этюд к иллюстрации «Разговор двух дам»
(«Как, неужели он и протопопше строил куры?»)


А.Л.52



Плюшкин



Ноздрев

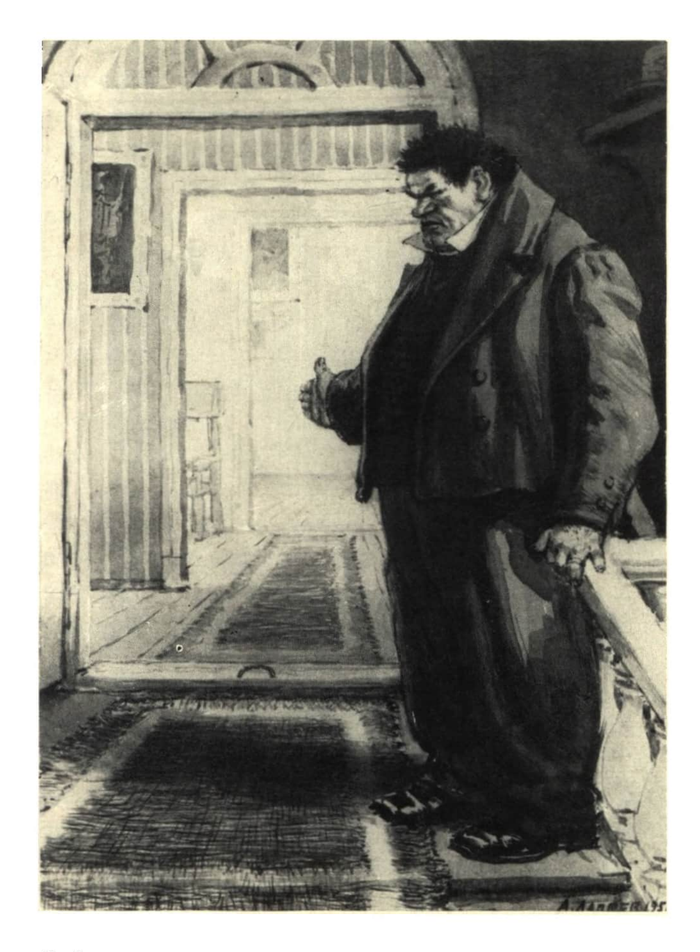
Вспомнил я, что в старых домах мне приходилось видеть печи и камины с рисунками на изразцах. Эти рисунки составляли как бы целую выставку картинок народного быта. Изображали они и отдельные типажи людей. Я решил: а не использовать ли это для своеобразной зрительной ассоциации с самой идеей покупки мертвых душ? Поместив в моей композиции такую печь позади Чичикова, связав между собой изображения на ней и жест его руки, готовой схватить добычу, я дал, как мне кажется, некий рассказ о душевном состоянии Чичикова в этот момент.

Остается сказать еще о портретах Тентетникова и Улиньки.

Тентетникова я показываю в расслабленной позе беспредельной лени, так явно контрастирующей со сценой дворовой суеты, видной в окно.

Решать портрет Улиньки было задачей весьма нелегкой. Как известно, положительные женские образы у Гоголя в «Мертвых душах» весьма отвлеченны. Решить образ девушки, которая вошла в комнату и, как показалось Чичикову, словно осветила все вокруг себя, было весьма трудно. Я долго искал среди натурщиц и встречавшихся мне девушек облик, который хоть как-то напоминал бы гоголевский образ. Мне встречалось много и хорошеньких и красивых девических лиц с лучистыми выразительными глазами, но нужной одухотворенности, некой «осиянности» встретить не довелось. Приходилось что-то сочинять, фантазировать. И все-таки тип Улиньки, мне кажется, я нашел.

Итак, прежде всего было необходимо сделать отдельно все портреты, чтобы использовать их затем в композициях. Но дальнейшая работа



Собакевич



Коробочка

шла не так последовательно. Я переходил от одного рисунка к другому для необходимого ощущения всей работы целиком, для сопоставления отдельных сюжетов и, наконец, просто для некоторого обновления творческого состояния. Чтобы лучше показать ход работы, я буду раздельно рассказывать о страничных и текстовых рисунках.

Первым рисунком в книге должен был быть «Приезд Чичикова в гостиницу». В нем я задумал выразить очень существенный намек на характер личности Чичикова, данный Гоголем всего лишь в нескольких словах: «...въезд его не наделал шума». В этом беглом замечании скрыт, как мне кажется, острый смысл. Чичиков въехал бесшумно, незаметно. По сути дела здесь-то и есть начало его мошеннического предприятия, а следовательно, и первая возможность дать его психологический портрет. Незаметность, скрытность въезда я показал композиционно, «перекрыв» тройку Чичикова щелявым забором, помещенным на переднем плане. Таким образом, зритель как бы случайно видит приезд Чичикова. Пластически это противопоставление вертикалей забора и горизонтали движения тройки создавало определенное напряжение.

Этот рисунок, к моему великому огорчению, не вошел в первое, основное, издание «Мертвых душ», хотя я считаю его одним из наиболее удачных. Дело в том, что между мной и редактором В. В. Пахомовым произошел спор, в какой-то мере поучительный. Виктор Васильевич категорически запротестовал против рисунка, ссылаясь на то, что такой забор был не характерен для городской обстановки начала прошлого века. Я возражал: все же такие заборы могли существовать, хотя бы на

окраине, а мне данное решение очень важно для образного раскрытия момента.

Убедить Виктора Васильевича мне так и не удалось, и лишь во второе издание В. В. Пахомов его включил. В связи с этим возникает вопрос: вправе ли художник обострять образную трактовку своей композиции какими-либо деталями, идущими в ущерб документальности? Мне кажется, что в особых случаях художник это делать безусловно вправе. Впрочем, после драки кулаками не машут, а доказать свою правоту тогда я не смог.

По ходу действия и для раскрытия содержания текста мне пришлось включить в свою сюиту несколько сцен разговора двух персонажей, в частности, в момент покупки мертвых душ Чичиковым. Я стремился разнообразить композиционное решение этих сцен. Так, первый разговор Чичикова с половым я скомпоновал, полускрыв лицо Чичикова за фигурой полового. Чичиков в этой сцене только начинает раскрывать свою порочную сущность, в ней пока только намек на какие-то замыслы. Это я и попытался выразить пластически.

Мне не хотелось в этих сценах просто давать сидящие друг перед другом фигуры: это очень сильно «оскучнило» бы композиции. В сцене с Коробочкой Чичиков, привстав в раздражении, «показывает черта» насмерть перепуганной старухе. Встречу Чичикова с Ноздревым я изображаю в тот момент, когда Ноздрев собрался бить своего гостя. Мне думалось, что наиболее выразительным решением будет изображение его стоящим спиной в размашистой позе. Сцене буйства соответствует и развевающийся полосатый шелковый халат Ноздрева и его голая, волосатая нога. Его фигурой я занял почти все композиционное пространство и как бы прижал, вернее, вытеснил ею растерявшуюся фигурку Чичикова.

Приезд Чичикова к Плюшкину я даю, наоборот, в начальный момент, отчасти для того, чтобы показать весьма примечательные плюшкинские двор и дом. Гоголь при описании сада Плюшкина говорит о старой гнилой березе. Не ассоциируется ли этот образ березы с обликом самого хозяина Плюшкина, не есть ли это своеобразная поэтическая параллель? Но показать сад Плюшкина я не мог из-за отсутствия места (о чем, откровенно говоря, очень сожалел), и образ старого дерева был включен в изображение двора Плюшкина. Перемещая его таким образом, я, мне кажется, не погрешил против Гоголя: ведь могла же быть такая береза и во дворе.

Композиция «Собакевич с ассигнацией» у меня явно не вышла. Дело не только в том, что я слишком окарикатурил его, но, помимо этого, излишне «открыл» и вывел на передний план. Думается мне теперь, что все нужно было решить совершенно по-другому. Уж очень навязчива и груба эта фигура.

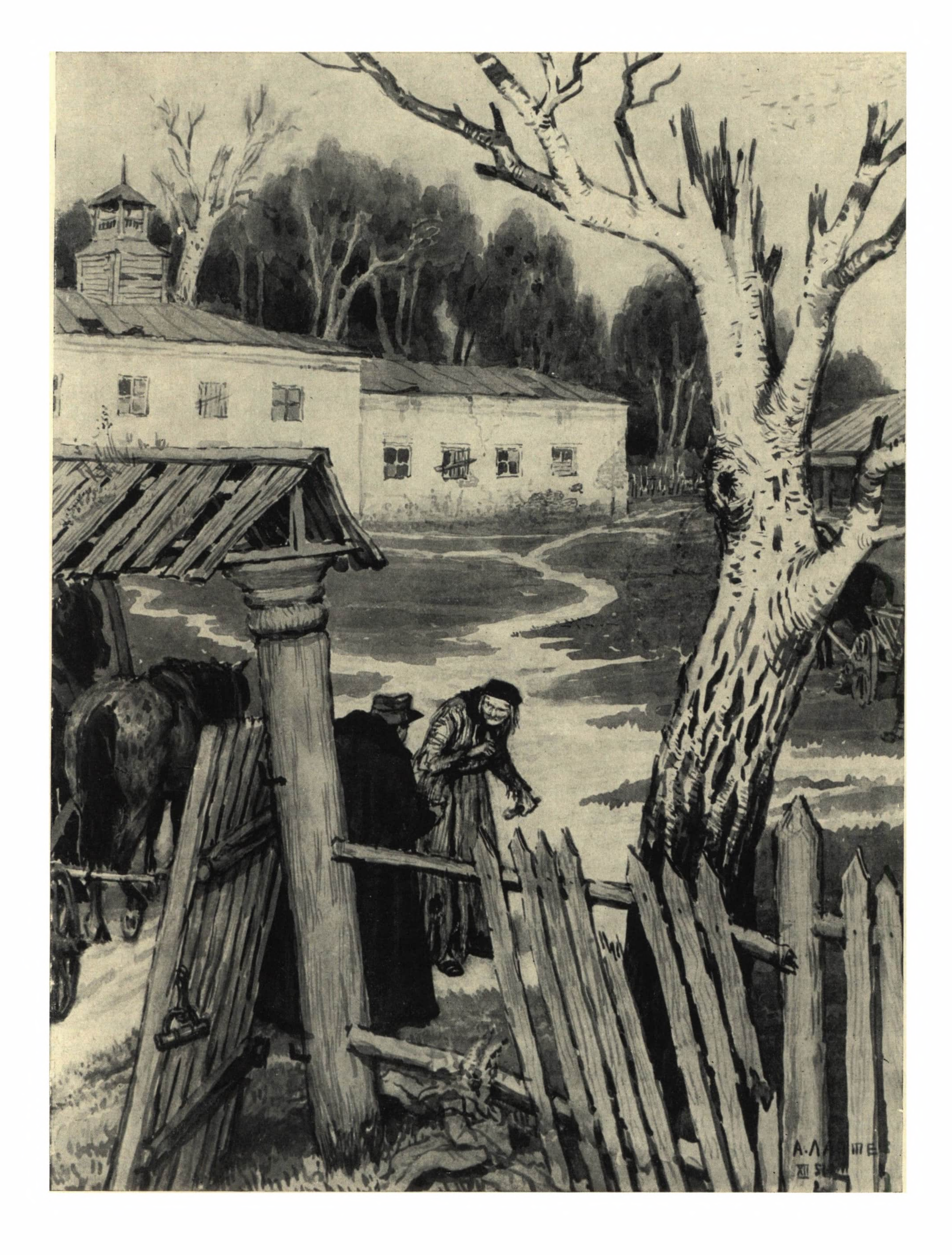
«Повесть о капитане Копейкине», эта трагедия маленького человека, требовала нового осмысления. Главный ее герой — капитан Копейкин — изображался и Агиным и Боклевским в заметно шуточном плане. Он у них чудаковатый пьянчужка-инвалид, не более. Не соглашаясь с этим решением, я на Копейкина взглянул иными глазами. Это человек, взывающий к правде и справедливости. Неумелыми, беспомощными, даже наивными средствами он пытается бороться с бюрократической косностью николаевского режима.

Гоголь отнесся с нескрываемой теплотой к личности Копейкина. Его обычный юмор здесь овеян грустью соболезнования, которая так легко читается между строк.

Темой иллюстрации я взял приход Копейкина на прием к губернатору. Отчаянную решимость доведенного до нищеты героя Отечественной войны я сделал основным смыслом этой композиции. Копейкин помещен в центре. Его прямая, как вбитый гвоздь, фигура, выражение непоколебимой решительности на лице и во всей позе — в резком контрасте с группами оробевших просителей, жмущихся за колоннами справа и слева. Прямая фигура Копейкина, отражаясь в паркете, как бы вырастает, становится еще внушительнее и упорнее в выражении протеста.

Продолжением темы бюрократизма николаевского режима является и рисунок «Взятка». Я долго искал для него жест и психологиче-

В усадьбе Плюшкина



ское взаимоотношение фигур. Остановившись на данном решении, я, как вижу сейчас, допустил определенный промах.

Гоголь, описывая присутственное место, дает, по существу, законченную жанровую картину, где сама множественность чиновничьей среды является основой изображения. Изолируя две фигуры, я тем самым опустил очень яркий и выразительный фон. Кроме того, момент «взятки» в окружении канцелярской рутины и соответствующего типажа почувствовался бы и острее и даже убедительнее, если бы он был оттеснен на второй план. Откровенная открытость моего решения, как мне кажется теперь, несколько снижает характерность изображаемого действия.

Я не буду рассматривать здесь все полосные рисунки; остановлюсь на несколько обособленно стоящих четырех иллюстрациях, относящихся к лирическим отступлениям Гоголя.

Художники в прошлом эти моменты не затрагивали, по-видимому, как не относящиеся к сюжетной линии поэмы. Но при целостном раскрытии текста эти моменты очень важны, в них может проясниться новое понимание содержания «Мертвых душ».

В «Гулянии бурлаков на волжской пристани» я показываю, по сути дела, картинку из народной жизни того времени, Гоголь дает это описание в необыкновенно приподнятых, песенно-возвышенных, красочных тонах. И по стилю и по литературной форме это место (как и аналогичные другие) заметно отличается от колорита и живописного решения всей поэмы.

Мне необходимо было, с одной стороны, не отойти от общего принципа решения всей сюиты иллюстраций, а с другой — придумать что-то отличающееся от нее. Я решил эту иллюстрацию в песенно-лирическом ключе: гуляющий народ изображен на широком фоне волжского пейзажа. Я ввел также, впрочем очень осторожно, и сюжетную линию — группу поющих бурлаков на переднем плане.

Три остальных пейзажа — «Русь», народное гуляние в имении Тентетникова и катание на лодках у Петра Петровича Петуха — в соответствии с гоголевским текстом я посвятил показу русских просторов.

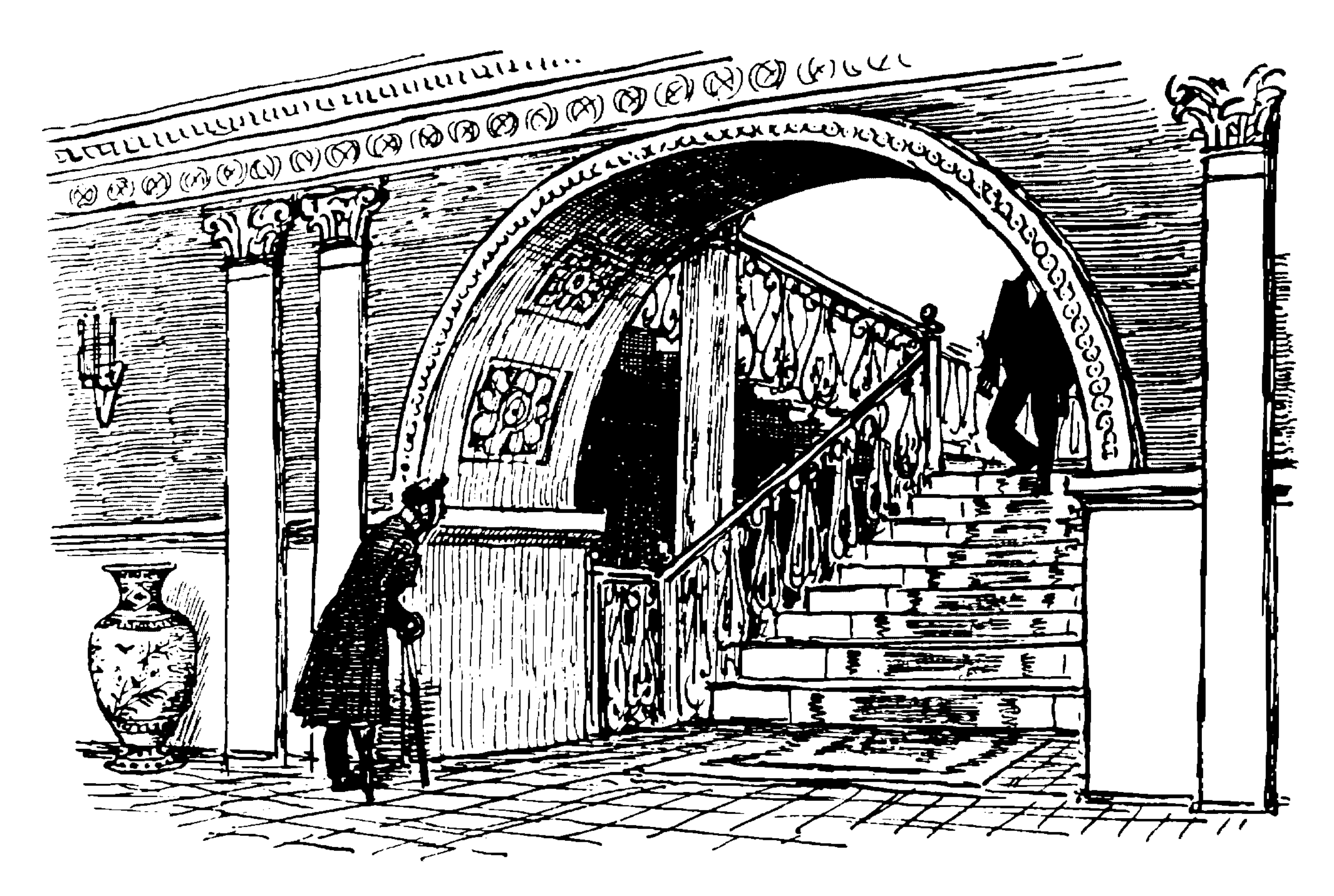
В этих композициях нельзя изображать какие-то конкретные места. Собирательность этих лирических описаний природы у Гоголя очевидна. Я стал перебирать в памяти впечатления от природы, которые могли помочь создать необходимый образ. Вспомнились старые столбовые дороги, обсаженные рядами берез, широкие дали, холмы и перелески. Вспомнились ландшафты Оки, горячо любимой с самой юности. За «подкреплением» я обратился к натуре: наброски берез, речных просторов помогли завершить найденные пейзажные образы.

Нужно сказать, что вертикальный формат очень неудобен для такой композиции, так как изображение широких просторов уже само по себе предполагает горизонтальный формат. Художнику-иллюстратору приходится идти на всякие ухищрения, чтобы втиснуть «простор» в узкие вертикальные рамки и в то же время дать выражение этого простора. При этом важно продуманно поместить линию горизонта. Желательно, чтобы она не разрезала рисунок пополам. Обычно горизонт помещают либо выше середины, либо ниже, то есть отдавая преимущество либо показу земли, либо показу неба. Конечно, и то и другое решение требует осмысленного применения. Для чисто пластического «оправдания» вертикальной композиции иногда приходится вводить какие-либо вертикали, подчеркивающие вертикальность композиции и объединяющие ее верх и низ (в данных рисунках — деревья).

Я очень жалею, что мне не удалось сделать рисунка на тему знаменитой гоголевской «птицы-тройки». Я пытался компоновать и это лирическое отступление. Но явно выраженное символическое значение птицы-тройки и ее высокопоэтическую форму перевести на язык реалистического рисунка было просто невозможно.

Известно, что даже Репин, когда он попытался в картине «Какой простор!» соединить символику с реальностью, пришел к изобразительному абсурду. Вот почему удачного решения «птицы-тройки» ни в живописи, ни в рисунке, как мне кажется, быть не может.

Методика работы над этой частью сюиты (то есть над страничными иллюстрациями) заклю-



Капитан Копейкин

чалась в следующем: после того как необходимые решения были найдены в мелких карандашных эскизах, я увеличивал их до размера большого эскиза уже в технике акварели. Одновременно я делал очень много зарисовок с натурщиков и натурщиц в соответствующих костюмах, взятых в одном из театров.

Переносил я подготовленную композицию на лист ватмана, не калькируя ее, как это часто делается в таких случаях, но заново слегка прорисовывая свинцовым карандашом и выправляя окончательно некоторые места. Затем, имея в поле зрения, с одной стороны, эскиз акварельный, дающий мне представление о необходимом тоновом решении, с другой стороны — этюд с натуры, я уже начинал работать начисто, стремясь соединить все найденное: и цветовое и тоновые отношения, и пластическую выразительность, и четкость рисунка. Мне не хотелось отдавать преимущества чему-то одному: я хотел достичь гармонии всех средств. В этих рисунках я старался соблюдать и элемент определенной декоративности. При этом мне хочется несколько остановиться на композиции. Хотя и здесь содержание прямым образом слито с построением работы, с ритмом и пластикой (например, в рисунке «Приезд Чичикова», о чем я уже говорил), у художника есть момент поиска и чисто внешней гармонии всех изобразительных компонентов. Тут без чувственных ощущений художнику обойтись невозможно. С этим, собственно, и связано чувство прекрасного — ему научить нельзя, и рассказать о нем трудно.

К композиции художники относятся по-разному. Некоторые в силу своего стремления к живописности не склонны придавать ей большого значения. С их точки зрения «чуть впра-

во» или «чуть влево» не столь важно. Я думаю иначе. Мне кажется, что расположение и соотношение элементов композиционного строя должно быть определенным, и исключается даже небольшая случайность. Иначе невозможна и та музыкальность изобразительного строя, к которой стремится художник.

Нельзя в рисунке игнорировать и расположение, характеристику складок одежды. Они зависят от движений человеческой фигуры, поэтому индивидуальны и по-своему выразительны. В ритмическом строе рисунка они усиливают моменты напряжения при переходе от одной формы к другой.

Конечно, отбор и тут необходим. Складки, просто «списанные» с натуры, из-за массы ненужного и случайного, зачастую излишне дробят форму. Тут необходимо найти соразмерность частного и целого. Хочется вспомнить в этой связи рисунки Энгра, его ритм и пластику складок. В рисунках Энгра складки не только подчеркивали пластику изображаемой формы, но играли свою роль условных цветовых нажимов для передачи фактуры и материальности.

Конечно, складки можно изображать по-разному. Но часто приходится видеть некое игнорирование их у многих современных художников. Мне это кажется досадным.

Перейду ко второй части моей работы — текстовым рисункам, исполненным пером. Эти рисунки проходят через всю книгу, сопровождая текст. Тут и персонажи второго плана, и отдельные сцены, и уличные ансамбли.

Эту часть работы никак нельзя назвать второстепенной, хотя бы уже из-за ее объема — около ста пятидесяти рисунков. Провинциальная среда и облик времени наиболее полно показаны именно здесь.

Подготовка материала для этой части работ имела свои особенности. Прежде всего необходимо было не только представить себе облик города N, но и посмотреть, зарисовать те места, где сохранились еще следы того далекого времени.

Давно сложившееся представление о русской провинции, конкретные воспоминания должны были послужить опорой художнику. Но это далеко не все. Город N, конечно, собирательный образ губернской провинции. Однако можно предположить, что какой-то город послужил прообразом города N.

У нас с Виктором Васильевичем Пахомовым явилась догадка о топографической расшифровке этого города. В разговоре мужиков о колесе чичиковской брички есть рассуждение о том, что оно, мол, до Москвы доедет, а до Казани — нет. Этим Гоголь подсказывает в какой-то мере координаты города.

Постоянный путь Гоголя с Украины в Петербург лежал, конечно, через Москву и Тверь; возможно, что прообразом губернского города послужила Тверь, в которой, наверное, неоднократно останавливался Гоголь. И еще один штришок как будто подтверждает это: Чичиков купил свои домашние сапожки в Торжке. Замечательное описание в начале поэмы улиц города N не воспроизводит, конечно, какого-либо определенного места. Лично для меня картина города N меньше всего ассоциируется с Тверью. Несмотря на присутственные места, торговые ряды и дом губернатора, описание Гоголя скорее напоминает уездную провинцию, чем губернскую. Величественность архитектурных ансамблей Казакова в Твери (ныне — Калинин) как-то не вязалась с моим представлением о городе N, может быть, потому, что сам Гоголь в этот образ вкладывал самые различные свои впечатления, конечно, и от уездных городов тоже.

Во всяком случае, Углич, Касимов, Елатьма, Сасово, Торжок, Серпухов, Ростов-Ярославский и другие бывшие уездные города чем-то больше напоминали мне гоголевский образ. Я был в Калинине три раза. Был в Торжке, Угличе, Касимове, Елатьме. Зарисовки и наброски, сделанные в этих местах, послужили основным натурным материалом для изображения улиц и архитектуры города N.

Приходилось «доискивать» и в других местах недостающий материал для характерных деталей и даже отдельных зданий. Я делал зарисовки с отдельных особняков и в Москве, которая, кстати сказать, очень богата архитектурой того времени.

Гулянье бурлаков



Я пользовался также и богатым фотографическим материалом, кое-что почерпнув, например, в библиотеке Дома архитектора.

В иллюстрациях с изображением общественных мест, естественно, постоянно приходилось прибегать к компиляции отдельных деталей. Но в некоторых рисунках я использовал наброски с натуры почти целиком. Так, почти целиком я использовал зарисовки характерных построек в Угличе для показа хозяйства Коробочки. Также целиком использовал зарисовку купеческого особняка для рисунка «Разговоры пошли по городу» и т. п.

В разработке композиции я старался не повторяться, что при таком большом количестве рисунков было заведомо возможно, искал остроты и неожиданности некоторых решений.

Так, когда полицмейстер посылает квартального за рыбой, то проворство и исполнительность этого холуя я показываю лишь с помощью одной характерной детали — сапог, мелькнувший в пространстве двери. Сцену Петрушки и Селифана, когда они, пьяные, завалились на кровать один поперек другого, я решил, показав лишь ноги, переброшенные через спинку кровати, и другие, торчащие из-за нее. Ноздрева за составлением фальшивых колод я нарисовал со спины, желая этим тоже как-то по-новому заострить композицию.

Мужик с котомкой



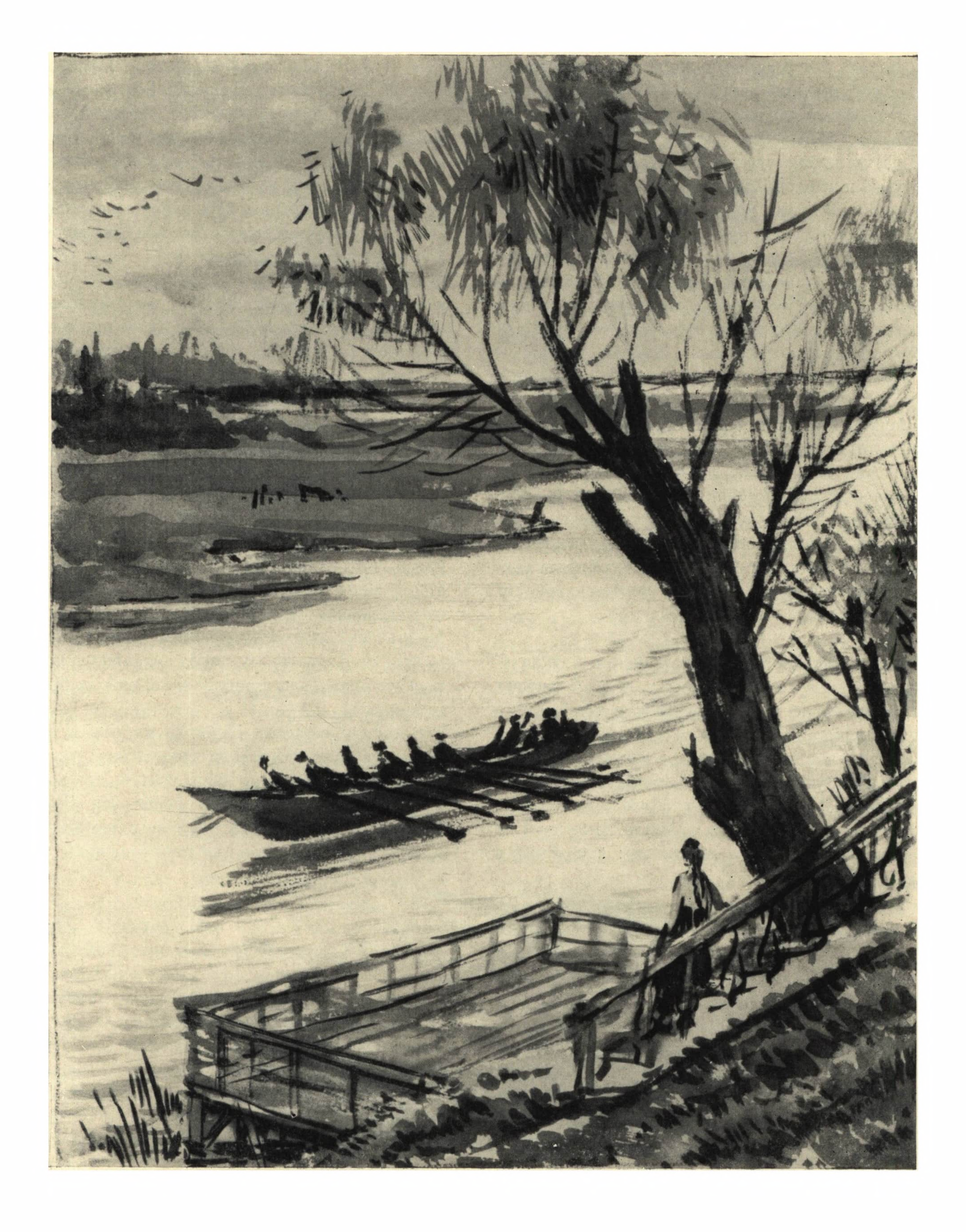
Разрабатывая второстепенные и эпизодические персонажи, я старался также найти необходимую меру сочетания остроты утрировки с реальностью, в соответствии с текстом.

Так, и Феодулию Ивановну, и ноздревского зятя Мижуева, и приказчика Манилова, и плюшкинскую Мавру, и усть-сысольских купцов после драки, и многих других показать без известного обострения было бы просто невозможно. Но образы людей из народа, например плотника Степана Пробку, каретника Михеева, сапожника Телятникова, ямщика Доезжай-не-доедешь я изобразил, исключив какую бы то ни было шаржировку. Напротив, я старался придать им некоторую интонационную приподнятость — ведь Гоголь их описывает в песенно-эпических тонах и явно противопоставляет своим основным персонажам.

Методика на этой стадии работы была следующей. Сначала я делал множество мелких эскизов карандашом, часто на одном листе, и постепенно совершенствовал их. Для перехода к исполнению пером мне недоставало предварительной тренировки в этой довольно трудной и своеобразной технике: нужно было не только свободно рисовать пером, но и определить характер самого почерка, его стилевые свойства. Рассчитывать на то, что я освоюсь в процессе работы, не стоило. Поэтому я начал параллельно работе над композициями постепенно рисовать с натуры пером, причем непосредственно необходимое для иллюстраций. Эта работа дала мне много.

Работая с натуры, соприкасаешься с безграничным многообразием форм, материалов. Часто сама материальная фактурность предмета подсказывает и формальные приемы рисунка. Но художник в этой работе не должен идти на поводу у природы, и ему необходимо

Катанье на лодках у Петра Петровича Петуха



выбирать нечто самое нужное и соответствующее собственным пластическим задачам. Так у художника постепенно созревает свой изобразительный язык.

Я очень люблю рисование пером. В нем много острых и выразительных свойств.

Можно рисовать пером по-разному. Техника перового рисунка очень многообразна. Для меня, особенно при таком большом количестве мелких текстовых рисунков, необходимы были, в первую очередь, лаконизм, ясность и легкость исполнения. Для того чтобы рисунки органически сочетались со шрифтом книги и легко смотрелись, я решил делать перовые рисунки в основном линеарного характера.

Линия и штрих в перовом рисунке наиболее обнажены. Белая бумага в сопоставлении с линиями и штрихами и в окружении их становится особым пространственным цветом. Разнообразие направления и напряжения штрихов, их толщины, характера и плотности их сочетаний создает ощущение особой условной живописности, а также хорошо передает материальность и предметность.

Проработав карандашные эскизы в натуральную величину и оснастившись в необходимых случаях зарисовками с натуры, я приступил к исполнению иллюстраций пером. Рисунок композиции я намечал лишь в общих силуэтах тончайшей карандашной линией, переводя его с эскиза. При исполнении пером карандашная подготовка совершенно не была заметна и не мешала работать «а ля прима»: я стремился и на этой стадии к свободе исполнения, к находкам и решениям. При этом карандашный законченный эскиз был всегда перед глазами, так же, как и зарисовки с натуры.

Так делались мои перовые рисунки. Рисовал я их почти все в натуральную величину или же с очень небольшим увеличением: уменьшение в печати заметно меняет характер штриха и факсимильность репродукции.

Я уже говорил, что в работе иллюстратора немалую роль играет содружество с художественным редактором. Конечно, если это содружество вытекает из полного взаимопонимания, как это было в нашей совместной работе с Виктором Васильевичем Пахомовым. На протяжении всей моей работы он ни на минуту не ослаблял к ней своего внимания, не пропуская ни единой мелочи. Он изучил в поэме каждую строку. Я с благодарностью вспоминаю наше творческое содружество, принесшее большую пользу общему делу. Когда я выполнил и сдал издательству всю сюиту иллюстраций, у меня осталось чувство, что многое еще не завершено. Если было бы возможно поработать не два с половиной года, а много-много больше, то и тогда напряженность поисков и интерес к работе не ослабели бы ни на минуту.

Это вполне понятно. По ходу работы с течением времени созревает творческая мысль, растет изобретательность и опыт, и нет конца творческому упоению, тем более, что Гоголь в своих бессмертных произведениях дает художнику так много для вдохновения.



«ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»

Какой силой так незаметно и так бесповоротно покоряет Гоголь своего читателя? Пересказал он, положим, некий народный анекдот, или случай, или поверье какое-нибудь, да вот так пересказал, что и раз прочтешь, и два, и три, а сила слова не иссякла, она вечная.

«Вечера на хуторе близ Диканьки» именно такие. С детских лет я их люблю душевно. Теплотой человеческих многогранных чувств веет от каждой их страницы.

Мне выпало счастье иллюстрировать это гениальное произведение Гоголя в 1957—1960 годах. Постараюсь преодолеть в себе желание сделать предупредительные оговорки, что-де, мол, «не заслуживаю», не «конгениален», как это принято. Я просто Гоголя горячо и нежно люблю и вижу в этом некое право быть его иллюстратором.

Приступая к работе, я заранее и непрерывно, даже по ночам, обдумывал все пути и подъезды, весь разнообразный строительный материал для этого еще не построенного здания, контуры которого упорно и жадно искала в тумане предложений моя разыгравшаяся фантазия. Позади опыт с «Мертвыми душами». Это немаловажно. Но великое око времени раскрывает многое лишь на расстоянии. От успеха в «Мертвых душах» я не отказываюсь. Но для меня более чувствительны собственные несогласия с самим собой. Эти несогласия время отсеивает, уточняет и обнажает. Многое, что только чувствовалось, становится ясным. Страничные рисунки «Мертвых душ» теперь кажутся мне суховатыми, излишне многосложными, не всегда цельными. Перовые — более удачны.

Наметив с издательством формат новой книги, примерное количество рисунков страничных и текстовых, я стал с мучительной неуверенностью искать изобразительную форму для страничных рисунков. Рисунки должны быть цветными. В этом убеждал сам текст «Вечеров», с его мягким народным юмором, с живописностью слова, с красками живыми и трепетными. Но как их делать? Чудесная инструментовка народного фольклора требовала отнестись с особой осмысленностью к воплощению ее в реалистическом рисунке. Перовые рисунки представлялись мне более или менее ясно. Разговор линий очень конкретный и откровенный, но цвет мог потянуть куда угодно. Мне казалась здесь излишней живописная станковость типа акварелей А. А. Пластова *. В глазах неотступно и настойчиво стояло впечатление от акварелей С. В. Герасимова, природного иллюстратора. Но эти воспоминания вели прямым путем к подражанию, а этого я боялся больше всего.

Я приступил к эскизам. Компоновка меня обычно мало затрудняет. Я сделал все 123 (примерно) эскиза пером. Страничные начал делать пером с акварелью. Тут начались подлинные мучения. Я никак не мог достичь какого-то необходимого соответствия, и количественного и качественного, этих двух разнородных материалов. Некоторые с этим способом справляются довольно легко. Вот хотя бы Алфеевский *. У меня же ничего не получилось. Случайно как-то я набрел на мысль обратиться к цветной карандашной манере. Попробовал. Пастелью лучше. Попробовал по легкому цветному грунту — как будто не плохо. Так и решил делать.

Конечно, «Вечера на хуторе близ Диканьки» явились прямым продолжением моей работы над «Мертвыми душами», хотя я и стремился сказать новое слово. Но об этом мне сейчас, пожалуй, не следует судить.

Опыт собирания материала по «Мертвым душам», конечно, следовало принять полностью. Возникло решение ехать в Сорочинцы, что я и сделал в один прекрасный августовский светлый день 1958 года.

Моя «Волга», как на крыльях, домчала меня до Харькова. Но вот уже Харьков позади. Ласковая солнечная Украина способна унять любое дурное раздумье. Буйная кудрявая разноцветная растительность, земля, налившаяся соком плодородия, дышащая ровным материнским теплом.

Люблю я просторы равнин и степей. В них безудержная широта души русского человека. Вот тут-то, в эти моменты, надо забыть, на

время крепко забыть про новейшие космические скорости ракет и самолетов; пусть твое движение по родимой земле будет хотя бы на миг несравненным, единственным, и мечта тогда обретет подлинные крылья... «Редкая птица долетит до середины Днепра...»

Дорога шла по черноземной украинской равнине. Погода была ясной.

Когда в нашем Подмосковье надо свернуть с асфальтовой трассы куда-нибудь в сторону на проселок (если едешь на легковой машине), сердце начинает «уходить в пятки», словно перед неминуемой гибелью. Даже в самую сухую погоду на русском проселке можно встретить нечто такое, что «ни в сказках сказать, ни пером описать»... Рытвины от громадных колес самосвалов и грузовиков такие, что кажется, изменилась география земли. Порой, где-нибудь в низине, в любую сухую погоду гнездится классическая, невысыхающая лужа. Ее словно родники питают. Держится, проклятая, да и все. А болотистые логи — ну тут уж действительно! А что «действительно» — я и сам сказать не могу: ведь вставлял же Гоголь иное словечко, да так, что и сам не мог понять, зачем его вставил. А оно очень было нужно...

А украинские проселки! Их и проселками-то, пожалуй, не назовешь. Жирный творожистый чернозем, укатанный тяжелыми самосвалами и грузовиками (там их — несметное количество), доходит до такой ровности, что когда съезжаешь с «бетонки» или асфальта на это разливанное лоно, то кажется, что машина парит в воздухе, подобно тем пернатым хищникам, которые на диво зачарованному зрителю, распластавши по сторонам крылья и словно застыв в неподвижности, планируют стремительно и долго, высматривая с высоты свою очередную добычу. Когда в них отражается солнце, они словно светятся изнутри голубовато-фиолетовым ярким светом.

Но не дай бог начаться дождю. Пропадай тогда легковые машины! Грязь наступает быстро, проселочные дороги превращаются в черное разливное половодье с нефтяными отливами, по которым пройти можно разве в охотничьих высоких сапогах.

В Полтаве остановились на ночевку. Город чистенький, утопает в зелени. Пошел в музей В. Г. Короленко. Улица тихая-тихая, посетителей очень мало. Литературные музеи подобного типа (конечно, и этот) создаются почти по одному образцу. То, что было при жизни писателя, что он трогал, двигал, чем пользовался, приводится музейными работниками в аморфный вид. Надо в корне изменить систему показов квартир-музеев. Пока еще живы родственники, с их помощью можно создавать в музее атмосферу присутствия самого писателя. При остроумном решении экспозиции этого можно достигнуть.

В музее я познакомился с внучкой писателя. Меня интересовал вопрос, в каком состоянии находится дача Короленко. Как я слышал, еще до войны там была творческая база Харьковского художественного института. «И не спрашивайте, — горько усмехнулась. — Дышит на ладан. Еще немного, и там уже ничего не останется. Я предпринимала все, что возможно в здешних условиях, но куда там!» Она махнула рукой и обратилась ко мне с неуверенной просьбой: «Может быть, вы в Москве что-нибудь сделаете для этого?» Я пообещал. Но ведь обещание легче дать, чем выполнить...

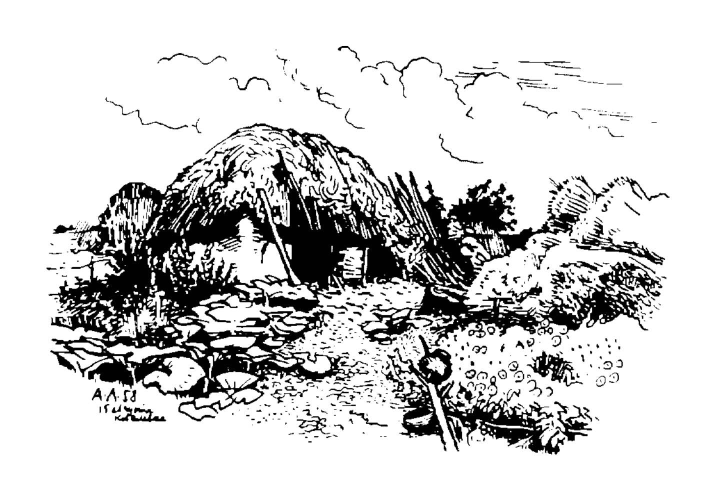
К Сорочинцам путь лежал через Опошню. Соблазн заехать был велик. Уж очень я люблю опошненское народное искусство: свистульки, фигурки, горшки, квасники и кумганы, овеянные веками и традициями. Но золотые дни надо было использовать для самого главного. Я торопился.

В Сорочинцы мы приехали в жаркий полдень. Проехав по тому мосту, где шел когда-то Черевик за своим возом, мы подкатили к центральной площади и затем к музею.

В Сорочинцах песок. В центре ни травинки, ни деревца. Мельчайшая серебристая пыль пронизывает все поры. Спешу глазами отыскать ярмарочную площадь, представить себе картину ярмарки. Это трудно. В центре — несколько фанерных ларьков, выкрашенных этаким раствором масляной краски — «какая была» да два-три магазина.

Еще до войны, живя с семьей недалеко от Сорочинец, в местечке Великий Перевоз, я

Улочка в Сорочинцах



Сарайчик в Ковалевке

Крынки и мальвы. Сорочинцы





Аисты на крыше

бывал в Сорочинцах, видел домик, где родился Гоголь, рисовал его несколько раз, рисовал и церковь, где крестили Гоголя.

Домик, который мне пришлось рисовать, был небольшим флигелем для служащих при доме помещика Трощинского. Во время войны его сожгли немцы. И теперь передо мной предстало новое здание музея, предназначенное быть заменой тому, первому, подлинному домику. На вывеске значилось: «Дом-музей, где родился Гоголь». Это была новая постройка плохой архитектуры, но с претензией на современный «шик». Ее устроители, по-видимому, и знать не хотели о каком-то там бывшем старом домишке, где Гоголь впервые увидел свет сорочинского неба...

Я познакомился с директором музея и его женой. Музей — их творчество, их жизнь, их восторги и огорчения. В таком глухом уголке, как Сорочинцы, это — оазис культуры, они — хранители оазиса. Рассказал им о своих задачах. Они горячо предложили помочь консультациями и советом.

Сорочинцы, к сожалению, мало мне дали. Хотя с легкой руки моих любезных помощников несколько стариков и старух и приоткрыли свои почерневшие сундуки, но путного я так ничего и не нашел. Типаж тоже был какой-то уж очень современный. Лишь один старик весьма подходил к образу Колдуна из «Страшной мести», хоть он был, как мне показалось, добрейшей души и кроткого нрава.

Сделав в Сорочинцах ряд зарисовок, в том числе моста через Псел (только без Черевика), я, по совету моих новых знакомых, направился в Ковалевку, село, расположенное выше по те-

чению Псла, очень живописное и говорящее о Гоголе больше, чем теперешние Сорочинцы. Ехать пришлось через заболоченную низину. Спасительная погода сделала эти места проезжими, но шоферу приходилось лавировать среди подозрительно хлюпавших мест. По пути бродили непуганые аисты, охраняемые вековым народным поверьем. Как красиво! Побольше бы таких поверий, благословляющих дружбу человека с природой.

Погода нам благоприятствовала. Я успокоительно поглядывал на ровные гряды облаков, предвещавших «вёдро».

Уборка кончилась. Золотая щетина пашни разбегалась по сторонам, с легкими следами рядков сева в переливах охристо-серых и розовых тонов.

Часто, очень часто, любуясь природой, я вспоминаю слова подвижника искусства Петра Васильевича Митурича: «Не ищите красивенькое, забудьте о нем, вас тянет на заметное, а в незаметном красоты-то не меньше, а, может быть, и больше...» Только за последние годы я начал остро понимать правоту этих слов. Простота глубже по своему значению. Потому что ее незаметная внешность бережнее сохраняет ее внутреннее содержание.

Иллюстрация к «Сорочинской ярмарке» Н. В. Гоголя



В Ковалевке предстояло сделать большую часть работы. Обосновавшись у одинокой старухи, добродушной до крайности, мы с шофером начали разъезжать по окраинам Ковалевки, довольно широко разбросанной. Мне предстояло нарисовать несколько пейзажей, хат, плетней, словом, то, что уже давно было заложено в эскизах. Чтобы найти нужное, надо было расспросить прохожих и при этом объяснить в общих, понятных чертах, что мне надо и для чего надо. В противном случае появляется на лице и особенно в глазах деревенского собеседника искорка необъяснимого подозрения, а иногда и вопросы: «А на що тоби дюже старо?»

Все старое в деревнях считается ненужным, уходящим, плохим: «Что его рисовать-то, когда оно старое?» — так часто приходилось слышать. Рассуждают просто: «Новое крепче...»

Где-то совсем в стороне отыскал «хатыну», всю вросшую в землю, покосившуюся, со спекшейся соломой на крыше, подернутой зелеными волокнами мха. Окошки — с ученическую тетрадь. Ей уж, наверно, было не меньше сотни лет. Я на нее набросился как на драгоценную находку. Озабоченная хозяйка несколько раз выходила, боязливо подходила ко мне и, помолчав, неизменно произносила: «Сельсовет строит новую хату, скоро туда переедем». Хату я рассмотрел подробно и нарисовал все, что мог.

У стариков и старух я пытался добиться разъяснения слова «капелюхи». Гоголь часто упоминает про «капелюхи» — ясно, что это головной убор, но какой на вид — нигде сведений я не находил. Старики в своих пояснениях тоже были и противоречивы и, по-видимому, не точны. Все же удалось узнать, что это войлочная шапка в виде колпака с подобием спускающихся наушников.

Рисунков я сделал много. Успел даже съездить в Великий Перевоз, где симпатичная старая

наша хозяйка встретила меня как родного и, по-видимому, искренне заявила: «А мы все ждали, когда вы к нам приедете» (мы с Лизой и шестилетней Лялей жили у нее ровно 25 лет назад).

Но вот настало время возвращаться домой. Распростившись с радушной хозяйкой, я снова в машине, но путь уже лежит на север. По дороге, наблюдая окрестные пейзажи, я приметил над небольшой, но массивной рощей крону огромного серебристого тополя. Захотелось его посмотреть, может быть, порисовать. Подъехать к этой роще было невозможно, дороги не было, кругом — кукурузные поля. Все-таки остановил машину (шофер в ней остался) и с блокнотом двинулся к великану. Каково же было мое удивление, когда я обнаружил уже в роще крутой спуск, поросший лесом и непроходимыми кустарниками. Осмотревшись, я определил, что весь центр этой небольшой рощи находится в глубоком овраге или логе. Вооружившись терпением, я начал спускаться вниз. Спуск оказался крутой и трудный. Тропинки не было. С нетерпением вглядываясь сквозь заросли, я в конце концов обнаружил нечто необыкновенное: красавец гигант, серебристый тополь, с мощной, сверкающей зеленоватым серебром кроной, поднимался с глубокого дна бывшего оврага в небеса, значительно превышая всех окружающих сородичей, потомков и соседей. Ствол его — прямой, мощный, стройный, как у юноши, был толщины непомерной, впервые я видел такое дерево. А у ног, поверженный преступной рукой человека, лежал его брат — такой же великан, но еще более могучий. Брат оплакивал брата, мужественно, без слез, переливаясь непостоянным зеленоватым серебром, словно загораясь то в одном, то в другом месте, как приказывал буйный ветер да солнце.

Я приблизился к поверженному телу гиганта. Все места распила свежие. Ствол крепок и могуч. Видно, сильно попотели тут людские тела, и разгорелись чьи-то хищные страсти.

Может быть, иной рационалист скажет мне, что есть закон о спилке старых деревьев, что-де, мол, в этом есть большой смысл... Нет, не хочу слышать эти разговоры. Надо во всех правилах допускать существенные исключения. Убили великую красоту в угоду голому практицизму. Осмысленно ли это?

Двинулся дальше на Опошню. По дороге — раздумье о многом, необъяснимом...

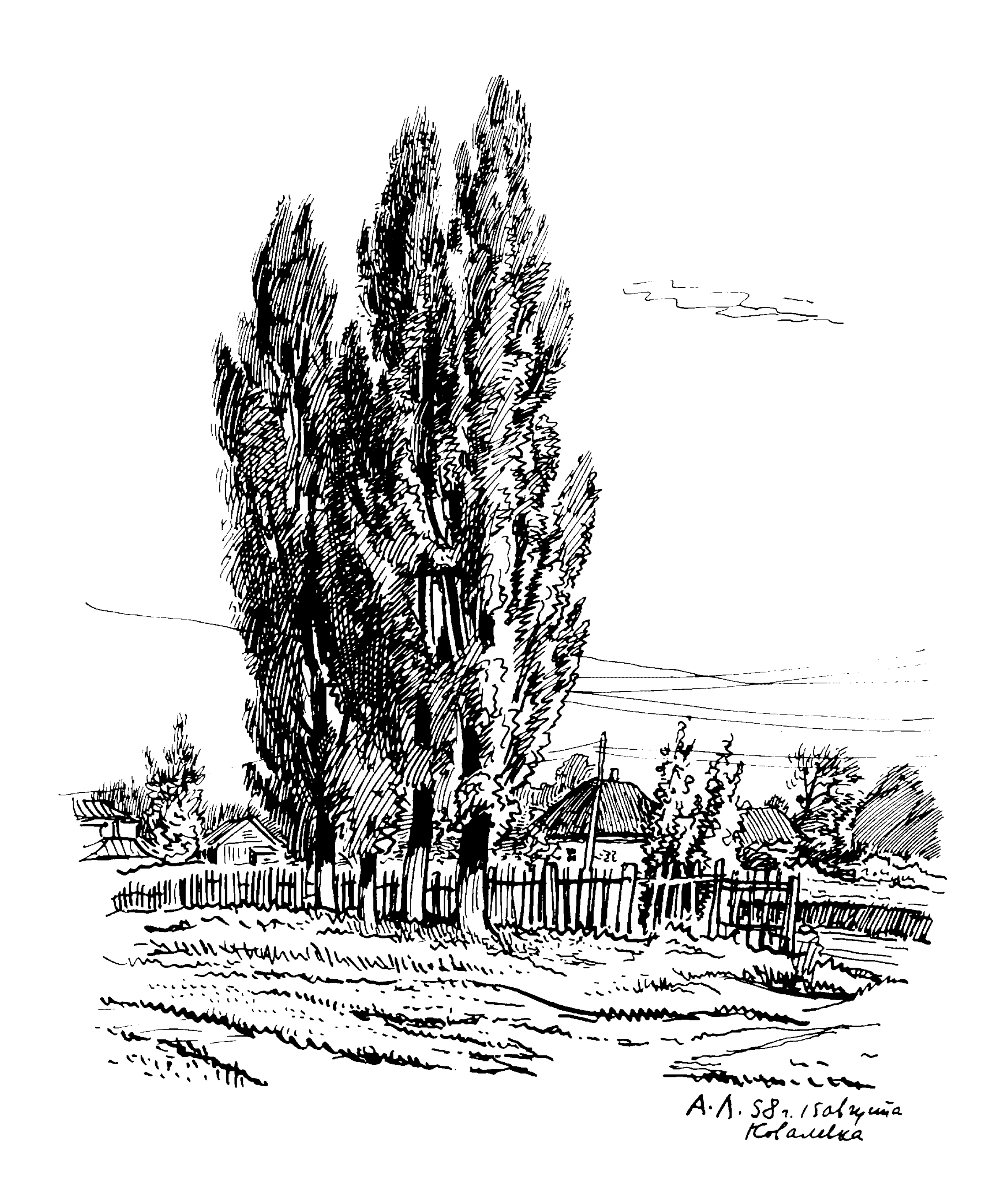
Опошня — маленький, весьма заурядный городок. Слава его — гончарные промыслы. Это меня и интересовало. На окраине города, возле старых опошненских корпусов, которые оказались очень небольшими, пристроен несколько в отдалении новый производственный корпус. Из начальства никого не было. Директор на районной конференции, помощник вообще неизвестно где, инженер «скоро приедет». Я направил стопы к молодому краснощекому прорабу, и тот провел меня по всем цехам этого немудрого производства.

Шагая через кучи наваленной глины вслед за прорабом, я как-то сразу проникся ощущением человеческого порыва в освоении природных богатств. Народное искусство, родившееся много веков тому назад, продолжает существовать. Тут человек слился воедино с щедротами природы-матери, обосновался прочно и нашел применение для своих творческих сил на долгое время. Прораб провел меня по всему производству, объясняя на ходу его несложную систему. Интересным для меня был главным образом цех лепки и раскраски. Лепила только одна мастерица какие-то забавные сказочные фигурки (как оказалось — для выставки в Киеве). Остальные расписывали продукцию ангобами (цветные земли).

Прораб жалуется: «Планы замучили, то и знай дают новые цифры, надо успевать, а успевать — значит торопиться, а торопиться — портить вещь... В лепном цехе пришлось всех мастериц посадить на раскраску, оставили одну, а много ли она сделает?» И тут же продолжал: «Надо, чтобы художественные организации вырвали нас из промкооперации и взяли бы себе под крылышко, а то погибнем совсем...» Вал! А тонкое кустарное искусство? Качество продукции низкое. Чтобы выбрать что-то наиболее приличное, надо было просмотреть большое количество «массовки».

Смотрю внимательно за руками мастерицы — единственной, лепящей фигурки. Сейчас она

Тополя в Ковалевке



делает черта с рогами и мужика. Пальцы работают с большой быстротой. Фигурки должны быть внутри полые, это сильно усложняет работу. Но тут уж выработалась вековая система. Пальцы двигаются молниеносно.

С одной из мастериц, по фамилии Селюченко, мы отправились после работы к ней домой. Она была одинока. Мать ее недавно умерла. Предки — гончары-игрушечники. Она училась у матери. Обстановка ее домика была ничем не примечательна. Ничто не говорило об ее профессии. На стене висел базарный золотой олень на картонке. Спросил: «Почему повесили вот это?» — «Красиво». После этого она заглянула под кровать, отогнув полог из домашнего кружева, и достала две фигурки. На ходу сдувая и стирая с них пыль, подала мне. У меня дух захватило, как у охотника перед давно искомой добычей. Фигурки изображали: одна — рыбку с сидящим на ней верхом, по-видимому, капитаном дальнего плавания, другая — лису-охотника с корзиной за спиной, а в корзине — дичь. Все раскрашено ангобами. Чем народный примитив так берет за сердце? Это хоть и оговорено всевозможными общими словами, но исследований более глубоких что-то не помню. Подавляя волнение, спрашиваю: «Ну, а еще есть?» Селюченко достает из-под кровати еще одну пару. «Да вы не бойтесь, выставляйте все!» Через несколько минут стол расцвел, как клумба. «Великолепно!» — воскликнул я. Стол был почти сплошь заставлен фигурками. Блестела глазурь, под ней глина и ангобы сверкали, как драгоценный материал. «Выбирайте» — предложила хозяйка. Я стал выбирать. «Одна, две, три, и эту, и вот эту — беру все!» Рука сделала жест, наверное, немногим скромнее, чем у Мити Карамазова в момент его удалого разгула. Александра Федоровна замялась на мгновенье, но потом согласилась и стала быстро упаковывать свои произведения, предварительно любовно обтерев каждое мягкой тряпочкой.

«Вы их давали куда-нибудь на выставку?» — спросил я. «Давала в Киев на выставку народного искусства в прошлом году, но не приняли...» — «Почему?» — «Не подходит по стилю — так ответили».

Кто мог так ответить? О каком «стиле» речь? Кто был тот «ценитель» этого уникального искусства? А сама мастерица? Говорит «красиво» про золотого оленя на картинке и делает в то же время такие замечательные игрушки — загадка! Для меня — это прямо-таки загадка! Природа народного искусства, особенно сейчас, требует внимательного и глубокого изучения. Народные промыслы, которые как будто бы постепенно обрели право на свое самобытное существование, при неправильном понимании преемственности традиций могут совершенно сойти с пути наивного простодушия и чистого своеобразия и незаметно превращаться в свою противоположность. Надо понять, наконец, что чарующие формы народного стиля часто соседствуют в быту с золотыми оленями и базарными лебедями. Это не парадокс. Причина этого соседства, поразившая меня в Опошне, должна быть отгадана и обезврежена. Раздумывая над этими трудноразрешимыми вопросами, ехал я к Диканьке.

Может быть, некая бабуся, с посошком и с поросенком в мешке за спиной, купленном на базаре в Шишаках, шагая обратно к себе в Ковалевку, шарахнется в сторону, уступая мне дорогу, перекрестится и прошепчет: «А будь ему неладно, як бис перед заутреней, должно быть, москаль який...» Ей из-за клубов лихой черноземной пыли мою машину уж и не видно стало, а бабуся все еще не может успокоиться. Думая про чудной век, про машины «як чертяки» скачущие, ей и невдомек, зачем и куда мчится эта встречная «Волга».

«Вечера на хуторе близ Диканьки!» Вот я уже близ Диканьки, и вечер такой же ласковый, как те отдаленные вечера, когда собрались у Рудого Панька чубатые головы послушать чудные рассказы его; и утки, стремительно летящие на ночлег, те же утки; все вокруг то же — Диканька другая...

Памятник Гоголю мне не напомнил его «Вечеров». Я попросил шофера выехать за город. Невдалеке, а стало быть, «близ» виднелись купы крупных деревьев и тут, и там, и еще дальше. Это — бывшие хутора. Я поехал к ближайшему. Постепенно среди деревьев стали заметны новые постройки коровников и, на-

конец, силосная башня. Я объехал кругом весь хутор и ждал, что вот-вот взволнованно ёкнет сердце при виде хотя бы какой-либо детали, подтверждающей мне, что это действительно «хутор близ Диканьки», что где-то тут Рудой Панько собрал вокруг себя медоносных пчелок, зная каждую чуть ли не по имени, и разговаривал с ними человеческим языком. Но ничто не взволновало сердце и не поддержало разогревшуюся было мечту. Разве только большая свинья, копошившаяся у покосившегося немного плетня, но, подумалось, что и свиньи-то были тогда другие... Машина двинулась на Полтаву.

А все-таки в целом поездка дала мне многое. Уже в Москве я поработал некоторое время в Литературном музее, где раздобыл рисунки с натуры примерно гоголевского времени. В целом подсобного материала собралось достаточно. Начался последний этап.

Метод работы я несколько изменил. Если в «Мертвых душах» я часто прибегал к работе с натурщиков, то тут — в очень редких случаях. Ведь надо сказать, что цель работы с одного натурщика, особенно для иллюстратора, заключается главным образом в изображении складок на основании того или иного движения. Не каждый считает это нужным. Многие из иллюстраторов считают складки излишними натуралистическими подробностями. В иных случаях они грубо схематичны. Я считаю это глубоко неверным. По-моему складки нужны как особый типический «знак» формы, подчеркивающий ее динамику.

Тем не менее я лишь в редких случаях прибегаю к рисованию складок с натуры. Рисуя складки по памяти, я могу свободнее распоряжаться пластическими свойствами формы и соблюдать необходимую ее цельность. Некая произвольность в определении строя складок просто необходима для ритмической напевности изобразительного языка перового рисунка.

Весь цикл рисунков, и особенно перовых, мне представлялся как динамическая линия с резкими поворотами и извивами, как цепь четких и острых характеристик многочисленных героев и персонажей «Вечеров». Карикатурности я пытался избегать, оставляя в то же время некую гротескность, присущую Гоголю. Хочу верить, что это мне удалось.

Я твердо решил работать в реалистической традиции, с показом и формы, и облика, и цвета, и материальной сущности предмета. Но откровенного говоря, мода на этакий «литературный шик» смущала и мое сознание. Я впечатлителен по натуре. Взлеты пера Горяева, сильно изменившиеся за последнее время Филипповский, Верейский *... все это как-то затрагивало. И, наоборот, жестковатость собственного почерка в чем-то не удовлетворяла. Но я остался самим собой, поставив себе задачей быть как можно лаконичнее и проще в трактовке. Все же мне хотелось, чтобы рисунки были декоративнее тех, что я делал до сих пор. Для этого, продумывая техническое исполнение, я решил работать более сочной линией, меньше давать штриховки, чаще прибегать к силуэту и к рисованию на чистом цвете бумаги без пространственного фона, вводить иногда сплошные заливки тушью. Композиционное построение страничных рисунков я тоже решил сильно упрощать. Все это оказалось довольно трудной задачей.

Мне кажется, что при таком характере компоновки книги, как в «Мертвых душах» и «Вечерах на хуторе близ Диканьки», значение текстовых рисунков увеличивается. И это следует из самого литературного текста. Текст Гоголя полон своеобразной, то непомерно бурной, то сдержанной, но настойчивой динамики. Эта динамика, естественно, изобилует многочисленным действием персонажей, эпизодами и всевозможными вводными украшениями, отступлениями. Передать динамику гоголевского беспокойного живописного пера невозможно вне широкой последовательной фиксации развертывающегося действия. Таковым было мое ощущение иллюстративного сюжета.

Не любим мы говорить о печальном, но о печальном надо говорить, и даже не с позиций критического возмущения или протеста, но просто от полноты нежной, тихой и неопределенной грусти.

Я знал еще до войны, что в бывшей даче Короленко, на берегу реки Псел близ деревни



Волы в Сорочинцах

Боронивка помещается творческая дача Харьковского художественного института. В Полтавском музее мне сообщили, что эта дача сейчас заброшена и быстро разрушается. И когда моя машина остановилась возле околицы-плетня одного уютного дворика в Боронивках, где из-за густой зелени виднелся глазок на белом лице хаты, с головой заросшей грушами и яблоками, я уже был печально подготовлен. Мимо, на возу, запряженном волами, медленно проезжал местный житель. «Слушай, друг, где дача Короленко?» «Та вот там буде, вон стежка иде за бугор, направо...» Я поблагодарил его и двинулся в путь. Надо было идти в крутую гору. На вершине гребня, на крутом подъеме вилась розоватая, светящаяся на солнце тропинка. Затем она поворачивала направо, спускалась с гребня и выходила на более пологое место.

Вскоре за густой растительностью шиповника открылось ровное небольшое квадратное плато. Оно было окружено кустарником, заменявшем бывший тут когда-то забор. Справа это плато заканчивалось довольно высоким обрывом, слева — крутой стеной. В заброшенном саду большие вековые груши, раскинув свою тенистую сеть, вели молчаливый разговор о почти погибшем саде, остатки которого предстали предо мной в хаосе очаровательной запущенности. Над обрывом возвышался силуэт одноэтажного деревянного довольно просторного дома Короленко. Его остов еле держался, не поддаваясь велениям распада.

На золотисто-розовом фоне закатного неба дом выделялся темным серо-фиолетовым сложным рисунком. Сквозили проломанные окна и двери. Косые лучи заходящего солнца, обильно устремляясь в эти произвольные амбразуры, светились на облупившихся стенах и карнизах. Буйные заросли крапивы, лопухов, полыни вперемежку со стеблями одичавшей малины ломились во все расщелины пола



Иллюстрация к «Пропавшей грамоте» Н. В. Гоголя

и через выбитые двери. Половина пола уже была выбрана чьей-то «хозяйственной» рукой. За углом дома, поодаль, сияла побелкой, улыбаясь солнечным далям, новенькая хата. Было нетрудно догадаться о ее «родстве» с домом Короленко. Хата слишком откровенно обосновалась совсем рядом, и это невозможно было не заметить.

Я поднялся по ветхим ступеням в дом. Полуразрушенная лестница вела в мезонин. Можно было бы сказать: «Стены еще таили в себе тепло короленковского гнезда...», но я этого не чувствовал. Все вымерло вокруг, все остыло, и лишь подойдя к квадратным амбразурам окон, так остро вызывавшим в памяти фронтовые впечатления, я весь встрепенулся от мгновенно охватившего меня восторга: предо мной раскрывалась в розовато-голубовато-зеленой дымке панорама льющегося у подножия горы Псла, с купами гигантских в сизом опушении ив и серебристых тополей; за ними далекие дали с голубоватыми лесами и перелесками, со светлыми полосами песчаных просторов, где до сих пор ребятишки находят на ветром продуваемой поверхности и скифские наконечники стрел, и следы петровских полков, направлявшихся к Полтаве на славную русскую битву.

Поэзия крупной эпической картины была непередаваема. Все пело о счастье любви к родной земле, к родной природе.

Если в доме уже ничто не напоминало о писателе, то эти наполненные светотенью и розовым золотом дали в полный голос говорили о нем. О его любви к родной украинской природе, о тщательном выборе этого места и о том очаровании, которое когда-то в один вечерний час охватило его раз и навсегда, вот так же, как и меня в этот светлый миг моей поездки. Так же где-то у Псла ползали микроскопические стада, так же рыбак, застыв неподвижной точкой на своей ладье, пытался остановить этот волшебный мир, также шла в гору легко, но весомо молодая дивчина с двумя ведрами на покачивающемся коромысле. А Псел, красавец, был в этом месте красив необыкновенно! Он извивался серебристой, брошенной в порыве остановившегося

Иллюстрация к «Майской ночи» Н. В. Гоголя



движения лентой. Его причудливые изгибы и извивы — и потом резкий поворот вправо, к Ковалевке, как будто облюбовали это дивное место, чтобы вечно радовались человеческие очи этому простому и ясному жизненному чуду. Как зачарованный стоял я некоторое время, переполненный впечатлениями.

С грустью покидал я это разрушенное гнездо. Отбрасывал все толпившиеся в беспорядке раздумья. Они сейчас были лишними.

Но вот недавно в одной местной газете я прочел заметку: дача отремонтирована и в ней поместился филиал Полтавского музея В. Г. Короленко. Так тяжелый камень сдвигается порой легким движением небольшой волны. Вот эта заметка, опубликованная в газете «Молот» (Ростов на Дону, 1960, № 188):

«В селе Хатки Гоголевского района (Полтавская область), на бывшей даче выдающегося русского писателя В. Г. Короленко, в торжественной обстановке была открыта мемориальная комната-музей.

Дачу, на которой писатель жил в летние месяцы с 1905 по 1919 год, реставрировали здешние колхозники совместно со студентами Харьковского художественного института. В одной из комнат размещены картины, фотографии, произведения, относящиеся к периоду жизни и деятельности писателя в Хатках.

На торжества, приуроченные к 107-й годовщине со дня рождения писателя, в Хатки приехало много гостей из окружных сел и соседних районов. Состоялись концерты художественной самодеятельности».

Так неожиданно и счастливо закончились мои переживания на даче Короленко.



ПЕРЕСЛАВЛЬ-ЗАЛЕССКИЙ

Пребывание в Доме творчества художников в Переславле-Залесском * принесло ощутимые результаты. Я начал в упор работать пастелью, осуществляя тем самым мою заветную мечту о живописи.

Коль скоро я заговорил о пастелях, поясню, как возникло это мое новое, а вернее, давнишнее, но долго не осуществлявшееся увлечение. Меня уже давно «тянуло на цвет». Серия рисунков «По Каспию», сделанная в манере растушеванного соуса (шварц-крейде), с проработкой штрихами, дающими разнообразные контрасты в материальной сущности каждого предмета, была преддверием цветного изображения, ибо несла все качества одноцветной живописности. В тот же период я занялся и маслом. Если я очень ясно ощущал пластичность в манере черного изображения, то в масле не было ощущения уверенности. Я просто делал дилетантские этюды, и все. Акварель тоже не дала удачи. Но время требовало от меня цветных решений.

Как-то случайно я сделал пастельную пробу. Затем вторую, третью. Нежданно-негаданно оказалось, что в пастели мои рисовальные возможности оставались так сказать «на месте», но при этом обогащались цветом, красивыми бархатистыми тонами пастели.

Именно это-то мне и было нужно. Я смог работать над цветными рисунками, не ломая свое представление о пластичности формы.

Пастель я рассматриваю как цветной рисунок, хотя в некоторых вещах цветность передаю на полную палитру, без какого-либо ограничения.

Я отказался от растушевки типа Грицая или Лактионова *. Мне кажется, что если пастель имеет свойство рисовать, то от этого ее качества не следует отказываться.

Не следует забывать и о движении руки. В следах мазков или штрихов проявляется темперамент художника, и не только темперамент, но и его ощущение материальности мира. Движение пера в рисунках Рембрандта я считаю огромным их достоинством и своеобразием. Эмоциональность этих рисунков именно в этом движении руки художника. Ван Гог особенно ярко доказал эту закономерность. Доказал и Дега и Тулуз-Лотрек. Первый видит во всем, в живой и неживой материи, присущую только его пониманию пластику движения поверхности, формы которой он передает при помощи активных, очень динамических ритмических мазков. Ван Гог обнажает до предела особенность зрительного восприятия художника — двигаться глазом по поверхности, образующей форму.

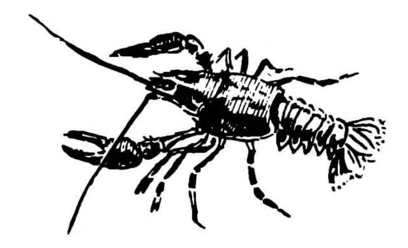
Дега увлечен, пожалуй, больше не динамикой ритмического строя штриха, а его пластическими качествами. Штрихи он очень часто делал просто параллельными. Вибрация цветового пятна и тонко и остро нарисованный силуэт формы были для него наиболее характерны. Он, как мне кажется, работал пастелью виртуозно и весьма остро понимал всю прелесть и все особенности этого материала. Тулуз-Лотрек пластичность штриха использовал по-своему. У него пластика хаотична и даже порой как бы случайна.

Я тоже стремлюсь достичь передачи двигательного состояния поверхности формы, но не посредством «движения» штриха по форме, как это проповедовалось некоторыми художниками, но более свободными приемами.

Как-то вечером в Переславском доме творчества я показывал группе свои чехословацкие зарисовки. Миша Капоян заметил: «Вот этот и этот рисунок сделаны как будто разными художниками». Я ему возразил, что можно рисовать по-разному. Это не значит, что художник перестает быть самим собой, но означает некую многогранность его мироощущения. Мне нравится рисовать разнообразно. Зарисовка «Портрет Федора Глебова» *, где темно-серый тон бумаги, по сути, является основой всего решения, сделана скупыми резкими линиями, причем я старался быть предельно лаконичным, а рисунок «Силосование кукурузы» — с помощью густого покрытия всей поверхности живописного поля. Это разные приемы, но суть одна.

Как-то кто-то мне сказал: «Подражаешь Ван Гогу...» Это глубоко неправильно. Я просто тоже обнаженно вижу ритмический строй

Сушка канатов в Переславе-Залесском. 1960





природы, но совершенно по-своему. А если стерню на жнивье делаю вертикальными палочками, то только потому, что так вижу. Я никогда никому не подражал и не подражаю, а тем более Ван Гогу, которому, по-моему, вообще подражать нельзя, если даже захочешь. Его своеобразная манера слишком субъективна.

На творческой даче я оказался в самой гуще современной художественной молодежи и сначала чувствовал их некоторую отчужденность. Развенчивание авторитетов — это неосознанная устремленность многих молодых художников. «Мы сами с усами» — их неписаный лозунг. Все это мешает должному контакту между «старшими» и «младшими». У многих тут, конечно, играет роль и переживание личных неудач, но в общем дело не в отдельных случаях. К этому надо бы отнестись внимательно, вдумчиво и серьезно — это целая большая проблема.

В творческой группе я сошелся ближе с Федей Глебовым. Мне он очень нравится: простой, веселый человек, вдумчивый и талантливый художник.

Федя — пейзажист. Ученик Крымова *. В воспоминаниях о Крымове есть и его статья среди статей других учеников. Подолгу мы с ним, садясь рядом, рассуждали об искусстве. Он и слышать не хочет о критике теоретических положений его любимого учителя Крымова. Я щажу его исповедание и не пристаю к нему со своими серьезными оговорками. Я в некоторых существенных точках зрения не согласен с Крымовым. Иногда все-таки наш спор с Федей «мягко обостряется». Крымов кажется мне догматиком. Если он сам и допускал гибкость в своем отношении к искусству различных художников, то суждения его о живописи, которые он передавал ученикам, были чрезмерно категоричны. Почему он высмеивал и отрицал преимущественно цветовые декоративные решения? Его основная теория примата тона очень осмысленна и интересна, но понимание, например, формализма совершенно ошибочно. Может художник интересоваться преимущественно формой? Может делать не совсем так, как видит? Конечно — да, и еще раз — да. Прекрасное очень разнообразно. Понятие правдивости и точности тоже не имеет узких жестких рамок. Истинно ценное можно найти во многом. Фальшь тоже многолика. Например, в рассуждении о том, что, работая с натуры, надо полностью доверяться природе, Крымов впадает просто в риторику. Его доказательства, что закономерность природных форм не подлежит корректуре, не убедительны.

Я признаю, что в какой-то части этого вопроса Крымов прав. Действительно, форма куп деревьев, сломанные ветви или стволы — это все черты самой жизни. Но нельзя природные особенности превращать в догму в применении к искусству. В определенном пейзаже мне мешает, например, куст или, скажем, целое дерево. В своей компоновке пейзажа я не стану изображать явно лишнюю форму. «Вы корректируете природу»,— скажут мне крымовцы.— «Да» — отвечу. Я осторожно и осмысленно корректирую природу. Я выбрасываю, например, какой-либо кустик. Я нарочито «выдираю» его с корнем, и вот нет куста, но налицо новая, но не менее естественная закономерность. Кустик прекратил свое существование. Все же следует признать, что интересные поучения Крымова — большой материал для плодотворного раздумья.

Мы с Федей подружились. На его «Победе» ездили на этюды. Лучшие места, и отсюда лучшие возможности поработать успешно, находятся в окрестностях Переславля-Залесского. Холмистость с великолепными лесными далями видна, например, из села Новое. Далее к Ярославлю, около Рогознина, тоже очень красиво устроенная растительность и дали. В изобилии простые, но типично русские мотивы, так много говорящие русскому сердцу.

Серое облачное небо, жниво, два омета соломы и горизонтально идущая полоса свежепаханной фиолетово-коричневатой земли. Этот этюд мне удался. Он и на выставку прошел успешно. Но этюд ли это? Когда я отыскиваю композицию в природе, я прежде всего очень долго ищу. Мне кажется, сесть чуть-чуть левее

Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском



или правее — немаловажно для композиции. Кроме того, образ зачастую острее видится, в частности, в очень лаконичном решении, в куске от общего целого. Так я решал свою задачу в моем станковом рисунке пастелью «Пасмурно».

Хотелось бы здесь коснуться одного распространенного аргумента: «Я так вижу!» Художница Люда работает на Гжельском фарфоровом заводе и сделала уже ряд фигурок, одобрительно принятых нашей художественной общественностью. Ее фигурки животных для фарфора трактованы очень обобщенно, как это теперь принято в этом виде декоративно-прикладного искусства. Зная лишь в общих чертах строение животного, Люда с большим трудом осуществляла соединение декоративной обобщенности с характерными чертами животного. Слияние этих двух изобразительных компонентов — вообще очень сложный процесс, который требует от художника определенного уровня мастерства. Мои беглые замечания, видимо, не были поняты. Было очень трудно объяснить Люде, что от нее хотелось бы ждать. Ее эскизы животных — тигр, козел, корова — имели явно реалистическую основу. Но эта основа не была подкреплена ви́дением реального и облачалась в форму обтекаемых, несколько схематических очертаний. Получалось явное несоответствие реального и пластического. Люда упорно отвечала: «А можно и так, как я... Я так вижу».

Рыбацкие сети



Ответ «я так вижу» — самый коварный, коварный для самого «видящего». Свобода обращения с реалистической формой, положим, у народных создателей дымковской игрушки или у опошненских мастеров в примитивах народного творчества имеет свою незыблемую логику. Коль скоро художник уже отошел от наивности примитивной формы (так ярко представленной в искусстве детей), то от его произведений необходимо требовать характеристику формы, которая должна быть проверенной и обоснованной.

«Я так вижу!» Этот лозунг личного мироощущения, мне кажется, вправе провозглашать художники уверенного мастерства, уже имеющие определенное творческое лицо. В иных случаях этот лозунг звучит малоубедительно. Как-то прихожу в нашу большую мастерскую. Работа тут кипит с утра до двенадцати, а то и до часу ночи — настроение работать почти у всех огромное, за исключением трех психологизирующих женщин. Вижу высоченную фигуру Глебова. Он увлечен, да еще как! Лепит голову руководительницы Ирины Федоровны.

«Живописец увлекся скульптурой! — шутят на его счет.— Хорошо было бы, если бы скульпторы так же писали, как ты лепишь».— «А что, не плохо, ей богу, не плохо!» — подбадриваю я Федю. Андрей Туманов * «перекрестным огнем» лепит Глебова, Ирина Федоровна тоже, но что-то не у всех получается. Как будто и пропорция, и все на месте, и красиво по форме, но не то. А дело-то все в характере! Характер почувствуешь — успех уже близок. В чем выражается характер и не скажешь сразу: какая-то общая соразмерность черт лица. Характер определяется сразу. Никакое разглядывание лица по частям не поможет целому. Кажется мне, что скульптор обязан рисовать и рисовать остро. Рисунок обостряет ви́дение, а ви́дение — это все.

Разболелась сильно нога. Начат этюд — необходимо кончать. Перебариваю боль, влезаю в машину и еду кончать этюд. Дорога, березы, дали... Нога распухла, болит. Ходить уже не могу, но утешение — этюд сделан. Вечером Федя заходит ко мне. В окне закатные краски,



На натуре в Переславле-Залесском. Фото 1960 г.

наползающая тень. «Здорово! — восклицает Федя. — Давай писать: я — окно, а ты — меня». Соглашаюсь. Он приносит краски и садится. Против света, на форме окна освещение на лице и фигуре Феди по контурам очень красиво! Сияет окно, остальное все тонет в полумраке. Рисую на цветном фоне темно-серого цвета. Темный фон дает возможность сильно действовать светлым мелкам. Почти весь рисунок на светлых бликах и на сверкании окна.

Цветная бумага для рисования пастелью, да и вообще для рисования, очень интересный, многовозможный и эффектный материал. Я всегда обращался к ней с радостью.

Работу на цветной бумаге думаю продолжать и совершенствовать. У нас в продаже цветная бумага почти отсутствует. Это очень печально. Помню, из Италии я привез специальную папку с цветными листами бумаги «Энгр». Сама бумага по выработке, фактуре и цвету настолько красива, что было наслаждением касаться ее поверхности рисующим материалом.

Старые художники очень часто употребляли тонированную бумагу. По легкому охристому или серому фону рисовали коричневыми чернилами (бистр, сепия), и в результате рисунок имел очень красивую теплую тональность, напоминающую живописное решение. Темный фон бумаги для меня был своеобразным камертоном. Я заранее знал, в каком цветовом «ключе» буду работать. Наконец, темный фон дает возможность довольно смело и произвольно выбирать цвета карандашей. Даже противоречащие цвета на едином глубоком общем фоне как-то примирялись и начинали служить целому. Таким образом, цветовая гармония как бы обозначалась заранее самим материалом.

СЕГОДНЯШНЕЕ

Позвонил Коробков *: «Алексей Михайлович! Хотите посмотреть, как роют котлован для Дворца съездов?» Я согласился, и мы поехали. Получили пропуска, пришли. Котлован уже был глубочайшим. Работа кипела, несмотря на мелкий упорный осенний дождь.

Экскаваторы, бульдозеры, самосвалы кишели на дне котлована, как скрежещущие, грохочущие громады-жуки. Земля прапрадедов черпалась зубастыми ковшами, как в страдную пору гречневая каша. Обрывистый берег котлована, над которым тыльной стороной возвышался Теремной дворец, молчаливо рассказывал об истории русской.

Рисунок напластования эпох отчетливыми полосами уводил взор вниз котлована, в прошлое. У края котлована, сравнительно на небольшой глубине, несколько скорчившихся фигурок копошились в набухавшем влагой глиноземе. Это были археологи, работавшие здесь под руководством Николая Николаевича Воронина *. Я опустился вслед за Ворониным и Коробовым вниз. «Вот смотрите,— басил Николай Николаевич, — первая кремлевская стена. По-нашему мнению, Ивана Калиты, примерно... Из бесформенных масс грунта выпирали толстенные стояки и промежуточные звенья конца горизонтальной кладки громадной деревянной стены. Сохранность этой стены была очень хорошая. Не было видно даже гнили. Первая кремлевская стена на глубине, примерно, трех метров от верхнего слоя! Оживала сама история. Часть стены (как об этом писалось потом в газетах) удалось спасти. Археологи, все одетые в прорезиненную одежду, сидя на корточках, старательно просматривали кусочки земли. В отдельном ящичке уже было кое-что собрано. Но пока какие-то мелочи. Впрочем, при мне из земли выволокли часть хомута, и еще интереснее — ящик ларя, где был огромный запас орехов (наши простые лесные орехи). Они были в хорошей сохранности. Я хотел было взять несколько штук, но Воронин мягко напомнил, что эти находки неприкосновенны.

Я взял с собой альбом для рисования. Коробов — этюдник. Он успел сделать этюд открывшейся панорамы общего вида Теремного дворца сзади, на фоне глав Успенского и других соборов. Из-за дождя я не смог делать зарисовок.

Было что-то непередаваемое в контрасте бурной стройки с ее грохотом, скрежетом и лязгом машин, с фырканьем моторов, удалыми возгласами молодцов в спецовках и кропотливого, неслышного труда небольшой группы археологов. Это был необыкновенный поединок.

Некто подошел к археологам: «Ну, дорогие товарищи! Вы нас задерживаете. Просмотрели?» Дан сигнал технике — и челюсти с металлическими гигантскими зубами рвут землю, роют, роют, заглатывая и выхаркивая в железные ящики самосвалов тысячелетние слои кремлевской земли.

После этого осеннего вечера, с косым мелким и нудным дождем, после машинного грохота и криков «давай-давай!», я снова был на этом месте — уже когда новый дворец был готов: я пришел делать зарисовки на Международный конгресс за мир и разоружение.

Я не был прежде согласен, что надо было строить столь огромное современное по стилю здание внутри Кремлевского ансамбля. Но когда я первый раз вошел в сверкающее грандиозных размеров фойе, я как-то особенно остро ощутил технические достижения эпохи. Обилие пространства, света и воздуха. Легкость, простота и совершенство конструкций. Гармония отношения материалов.

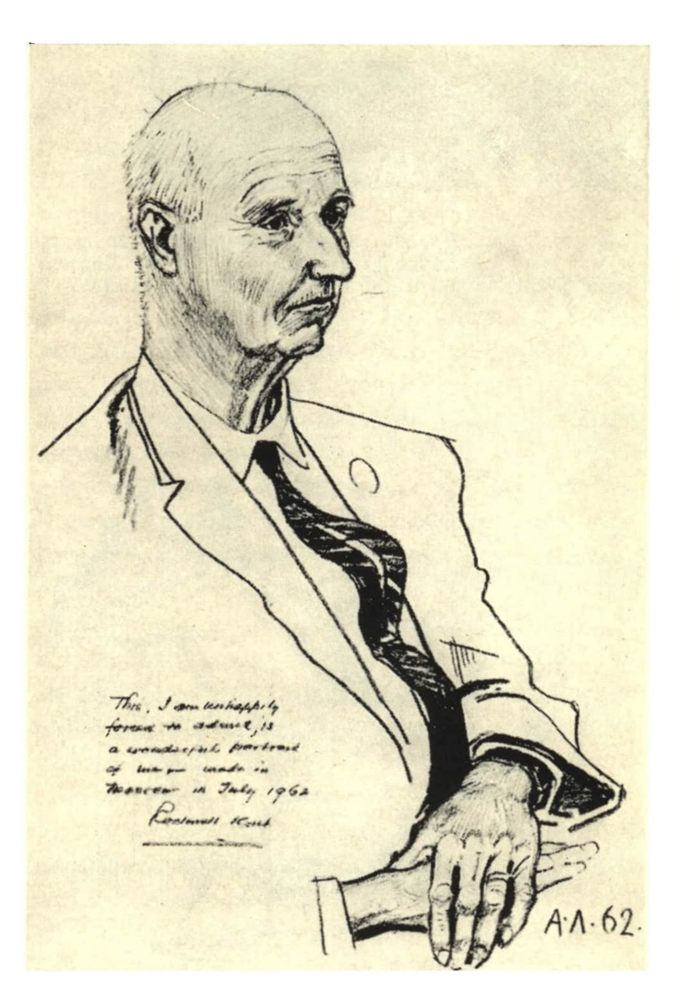
Случайно встретил куда-то идущего Илью Глазунова *. Поздоровались. Он мне пояснил, что художники обычно сосредоточиваются «вот тут» (указал), «ловят» натуру и затем сообща рисуют. Когда народ стал выходить из дверей зала, Глазунов кого-то «заарканил» и притащил в условленное место. Подошли Жуков, Абрамов, Яр-Кравченко и еще кто-то из москвичей, кажется, Бунин *. Получилась импровизированная мастерская. Так я начал свои зарисовки с поэта Ганы Джона Окайя. Это был высокий, удивительно красиво сложенный молодой человек. Он учился в Московском университете. Лауреат Государственной премии у себя на родине. Лицо его, ярко выраженное негритянское, чем-то отдаленно напоминало лицо Пуш-

В фойе Дворца съездов на Международном конгрессе за мир и разоружение (в центре рисует А. М. Лаптев). Фото 1962 г.



В зале заседаний во время перерыва

Американский художник Рокуэлл Кент



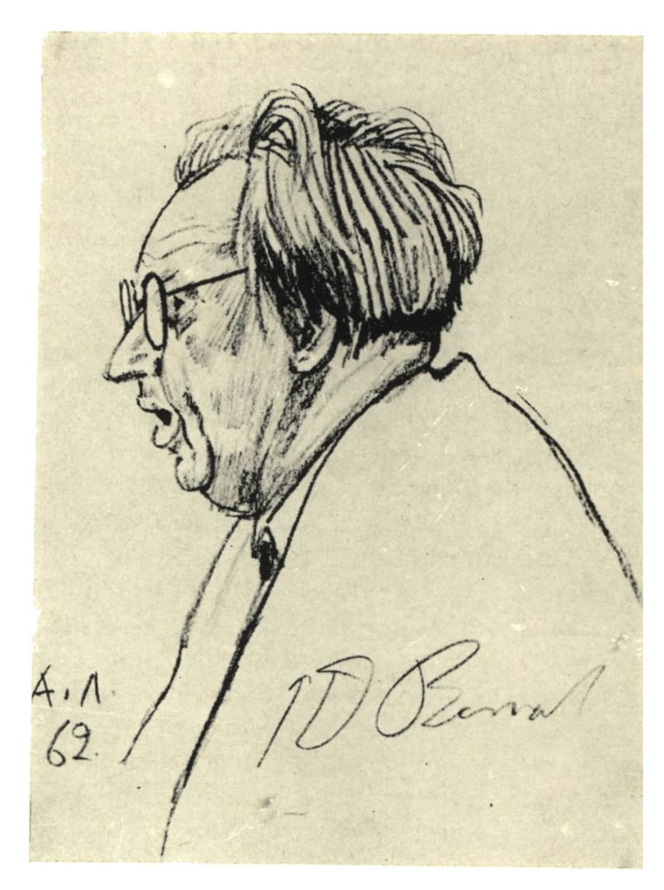


Африканский поэт Джон Окай

кина. Да-да, это не фантастика. Посадка глаз, скулы и даже форма носа. Одет он был в просторную цветную тогу. Публика в фойе была крайне интересной. В живописных группах участников конгресса сияли национальные наряды всех народов мира. Выбирать «натуру» надо было быстро, а еще быстрее рисовать. Объяснения происходили обычно на языке жестов и междометий. Облюбуешь кого-нибудь и, подойдя с улыбкой, тычешь пальцем в папку, показывая на карандаши, делая в воздухе какие-то приблизительные очертания, и, наконец, «уговоришь». Правда, может статься, что с середины сеанса «натура» неожиданно повернется и уйдет. Но именно такое боевое рисование и может принести желаемые плоды. Тут только надо быть «снайпером карандаша», схватывать очертания налету и в минимальный срок. Почти все свои рисунки я сделал в рост, карбонатным карандашом по гладкой бумаге, иногда пером. Бархатистый черный карандаш — очень красивая техника. Единственный недостаток, что он нуждается в фиксировании. Национальные одежды африканцев особенно привлекали внимание художников. Надо признать, что широкая ткань с крупными произвольными складками очень красит человеческий облик. Я буквально наслаждался, быстро и остро стараясь схватить игру складок и ритм рисунка ткани. Тоги африканцев необыкновенно разнообразны по рисунку. Один из них мне рассказывал (при помощи переводчика, конечно), что эти национальные ткани ручной выделки и ценятся дорого; расцветки очень разнообразны — не только ярко красная или синяя, но и тонких нейтральных, пастельных тонов.

Меня, признаться, поразило одно наблюдение. У очень многих африканцев (хотя и молодых по возрасту) — удивительное умение одеваться. Гамма тканей на редкость гармонична. Я вспомнил поразившую меня колористическую изощренность нарядов русских крестьян, и невольно возникала аналогия. Да, народное искусство всегда изощренно красиво.

В фойе я подошел к одному благообразному старцу с добрыми, немного грустными глазами и с великолепной седой бородой. Я был



Английский общественный деятель профессор Джон Бернал

уверен, что он откуда-то с Востока. На нем была шелковая шапочка и длинный старомодный сюртук. В ответ на мои жесты он очень просто ответил по-русски: «Вы хотите меня нарисовать? Пожалуйста». Это был московский раввин.

Там же я зарисовал и Рокуэлла Кента. Через переводчика он мне сказал: «Похож, но жаль, что такой старый» и даже написал это на моем рисунке. Ему только что исполнилось семьдесят лет, и этот юбилей у нас в Академии художеств был отмечен торжественно.

Рисовать со снайперской быстротой очень утомительно. Ведь в нескольких линиях необходимо остро передать сходство, характер лица, фигуры. Тут мобилизуются все силы.

Форум народов мира оставил неизгладимое впечатление. Мои зарисовки были выставлены на четвертой академической выставке в числе остальных моих работ, печатались в газетах.

ПОЕЗДКА В ЧЕХОСЛОВАКИЮ

Я проснулся в отеле
«Флора»,
Солнце брызнуло в стекла:
«Вставай!»
За окном ему вторили
хором
Прага, стаи дроздов
и май...

Вспоминаю, как в раннем детстве мама со мной заходила в игрушечный магазин и предлагала мне что-нибудь выбрать. Я стоял, разинув рот, глаза разбегались. Что выбрать? Игрушки были все самые лучшие. Я тыкал пальцем наугад, а по дороге домой томительно жалел, что не выбрал что-то другое.

Примерно такое же чувство было у меня по приезде в Чехословакию. Хотелось рисовать все, а это было невозможно.

Чехословакия — небольшая страна, но тем не менее кажется, что в ней всего много: много солнца и много дождей, много трудолюбия и много отдыха, природного разнообразия и красивых мест, много старины и много нового.

Когда я проснулся в номере гостиницы и впервые увидел свет пражского утра — мой слух поразила одна своеобразная деталь: пение птиц. Не карканье ворон или галок, не воркование голубей, не щебет воробьев, характерные для городской обстановки, а мелодичное переливчатое пение, немного напоминающее соловьиное. Песен было такое множество, рулады были настолько певучи, что гостиница, казалось, стояла не в центре города, а посреди зеленеющей рощи. Однако вокруг высились дома. Деревьев поблизости не было. Как я узнал впоследствии, это пели дрозды.

Прага — город дроздов. Дрозды гнездятся всюду, даже около труб и вентиляторов слышны их мелодичные голоса. Я был крайне удивлен и заинтересован тем, что в разговорных интонациях пражан, с их певучими и несколько протяжными окончаниями, было много сходства с характером пения дроздов. Это своеобразная аналогия возникала у меня на каждом шагу.

Первое знакомство с улицами Праги — ощущение спокойной и размеренной жизни. Никто не стремится обогнать другого. В ресторанах не спешат есть. На переходах не торопятся прошмыгнуть без зеленого света.

Жизнь улицы, ресторанов и магазинов — это часть быта. Прежде всего бросается в глаза обилие молодых мам с самыми разными колясочками, откуда виднеются розовые, как пшеничные булочки, лица младенцев. Мамы с колясками шествуют чинно, часто рядком, иногда даже по три в ряд, если позволяет тротуар. Они не торопятся. Разговаривают, наблюдают за малышами. Интересна одна характерная деталь: у каждой колясочки, у основания ручки помещается специальная сетка-мешок, который служит тарой для хозяйственных сумок и покупок мамаш. Словом, подобные патриархальные прогулки с младенцами часто являются одновременно и отдыхом на свежем воздухе и хозяйственным выездом. Любопытную деталь можно увидеть в ресторанах: сюда приходят часто семейные пожилые люди, чтобы провести вечер за разговорами со своими друзьями. Нередко приходит целая семья. Никаких излишеств: все просто, чинно, скромно.

Конечно, вполне понятно, что жизнь во внешнем ее проявлении была мне более видна и доступна.

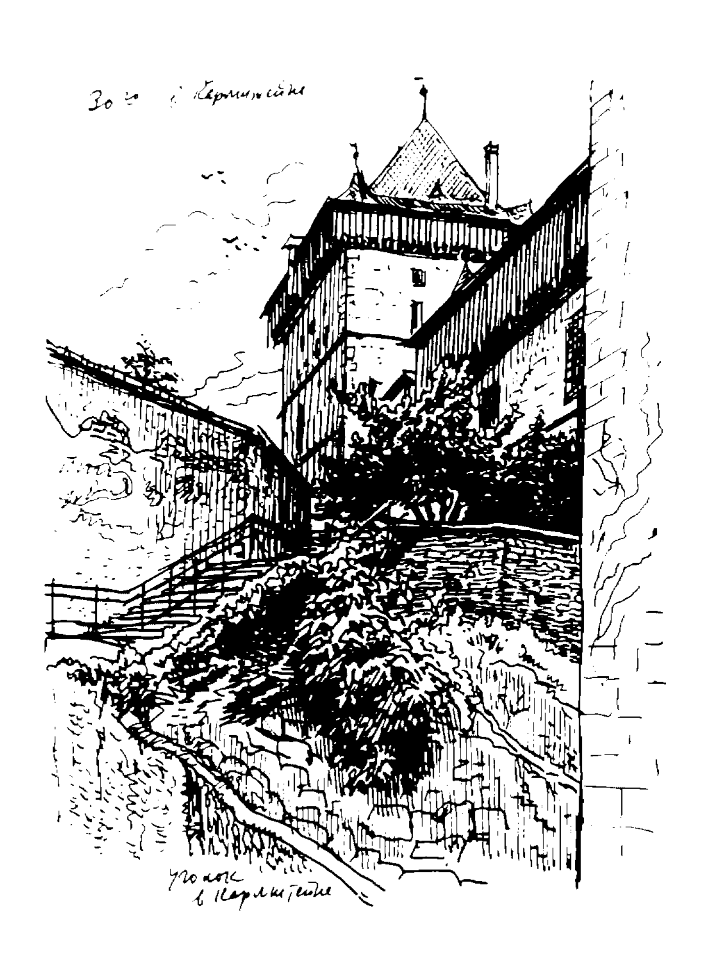
Хочется сказать и об оформлении витрин и магазинов. Не скрою: я просто ходил и любовался декоративным искусством оформления витрин. Пожалуй, трудно сказать, что в нем наиболее характерно. Изысканность и вкус в подборе материалов, цветовая гармония и изощренность, простота и лаконичность форм... и постоянный юмор. Но юмор не навязчивый, а тонкий, лиричный. В оформлении витрин играют большую роль сами предметы продажи, вернее, их внешний вид: упаковка, этикетки и т. д. Все гармонично, красиво, с большим вкусом подобрано и расставлено. Одновременно с этим настенные плакаты мне показались мало интересными.

Но все это — только первые беглые впечатления. Самое интересное было еще впереди. Пражские друзья показали мне свою столицу.

Замок Кривоклад. 1958


А.Л.58.
КРИВОКЛ

Она открылась мне во всем своем великолепии и величии. Многовековая пражская архитектура, которая так просто и естественно очаровывает зрителя на каждом шагу, была мне раньше знакома по многочисленным альбомам и фотографиям. Я не хотел бы впадать в тривиальность, но необходимо все же упомянуть, что только воочию, как говорится, «на ощупь и на вкус», можно ощутить все значение этих сокровищ Праги. Тут уживаются и готика, и ренессанс, и барокко. Эти стили не мешают друг другу. Они сосуществуют дружно и прочно. Каким-то замечательным единством проникнуто их содружество. Даже архитектура XX столетия не мешает старине. Этот момент чрезвычайно поучителен: старое в городе отнюдь не мешает новому. Мало того, оно его украшает. По-видимому, каждый новый строитель при новой постройке учитывал особенности и гармонию всего ансамбля в целом и, не нарушая этот ансамбль, дополнял его. Этот контраст в большом городе закономерен и необходим.



Старая архитектура разбросана довольно равномерно по всей Праге, но сосредоточена преимущественно в так называемом Пражском Граде.

На Староместской площади расположена старая ратуша и Тынский собор. Между прочим, пытаясь установить происхождение этого последнего названия, я расспрашивал сведующих пражан. Ответ был очень любопытен. Как гласят документы и предания, так называемый Тынский двор (за Тынским храмом) был началом строительства Праги. Это действительно двор, вокруг которого расположены старые дома, бывшие некогда торговыми домами купцов. Тут стоит и старинный дом итальянского купца с аркадами и нишами — его фронтон весь разрисован фресками в технике сграфитто. Это место основания торговой Праги было огорожено «тыном» — забором. Так и осталось это название на многие века, а великолепный собор, один из старейших в Праге, был назван Тынским от слова «тын». На Староместской площади почти всегда много туристов из разных стран. Их автобусы стоят около Тынского храма, а сами они бродят


Прага
1958 г.
29 мая.

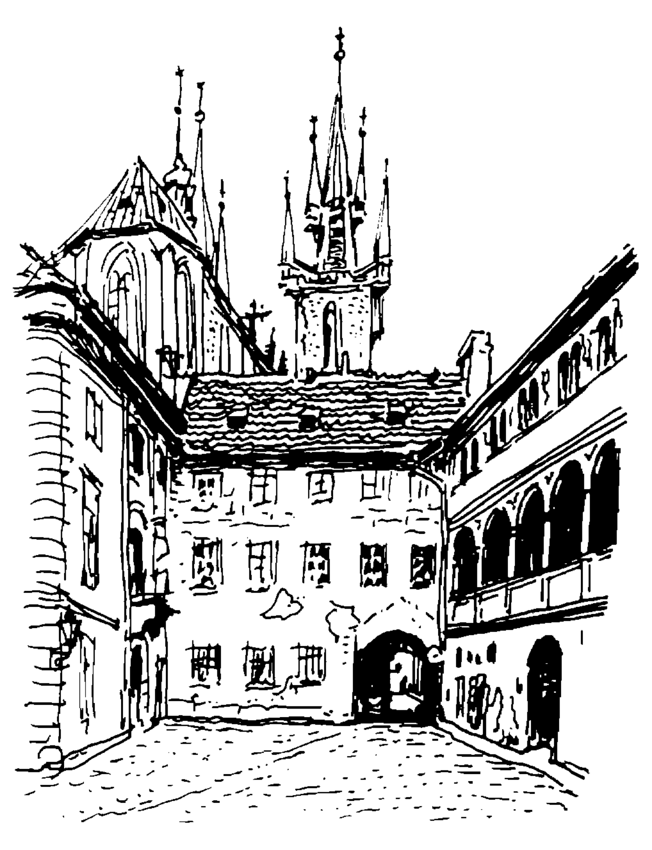
по площади, любуются пражскими достопримечательностями.

Частенько толпы любопытных задерживаются против старой Ратуши. Каждый час, едва послышится бой часов на башне, в амбразуре появляется процессия апостолов, причем каждый, проходя, оборачивается в сторону зрителя и кивает, а аллегорическая фигура смерти машет косой. Публика подолгу любуется этим чудом древних чешских мастеров.

На улицах, на фасадах, карнизах и в амбразурах домов много скульптуры. Вообще скульптура — одна из главных ценностей в культурном наследии Чехословакии. Когда же идешь по улицам и видишь замечательные творения ваятелей прошлого не спрятанными в хранилищах, а открытыми глазу любого прохожего, становится особенно понятным это многовековое прекрасное искусство. В этом отношении «тон задает» Карлов мост с аллеей скульптур над Влтавой. Это замечательное творение бодрствует, живет и поддерживает славу своего города.

Над Малой Страной, на горе, находятся Градчаны — древняя крепость и бывшая резиденция королей. Там же величественно возвышается на фоне переменчивого пражского неба собор святого Вита. Это чудо готики известно всему миру. Какое изумительное впечатление производит собор, когда увидишь его воочию! Каменный ажур — резьба по камню, — как необыкновенный хорал возносится ввысь. Там же неподалеку — Злата уличка, ее писал известный чешский художник Антонин Славичек *. Сейчас это заповедное место — музей. Зовут ее улицей алхимиков: здесь когда-то алхимики пытались изобрести способ добывания золота. Примитивная утварь алхимиков и сейчас на месте. И здесь же... человеческие фигуры-муляжи в рост, изображающие самих алхимиков. Думается, что хозяева замечательного музея в этом явно перестарались.

Стоит ли продолжать рассказ о сокровищах старины? Ведь ему не было бы конца... Скажу только, что в Чехословакии с большой любовью и бережливостью относятся к старине и со-



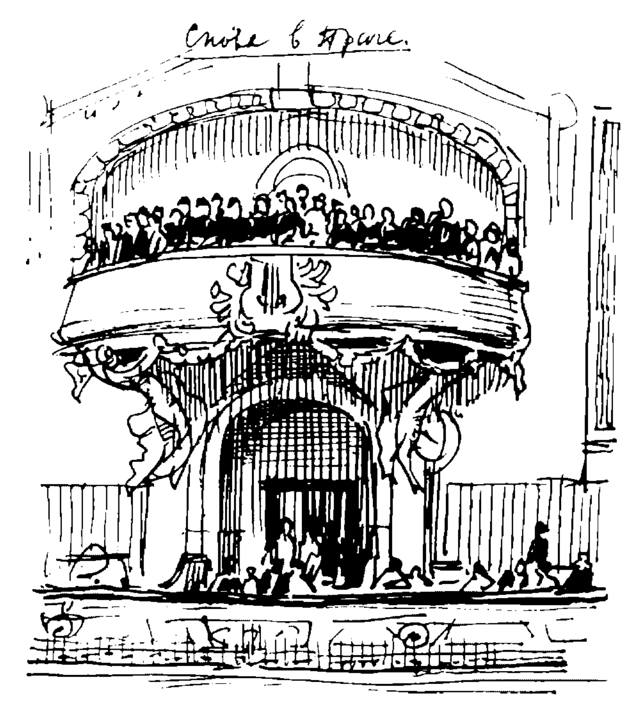
Тынский двор

«Старо Место». 1958



храняют ее образцово. Приведу в подтверждение два характернейших примера: Прага в некоторых местах освещается старинными газовыми фонарями. По вечерам, когда уже надвигаются сумерки, идет фонарщик с тонким длинным шестом и быстро и ловко их зажигает. Не думаю, что нельзя было бы к ним подвести электричество, но это нарушило бы характер вечернего освещения Праги. То же и с мостовыми и с пешеходными дорожками: они не асфальтированы, но, как в старину, сделаны из каменной брусчатки...

Примечательная черта быта и уклада жизни — бережливость. Черта эта национальная. Объяснение простое: природные условия заставляют быть экономными. Страна небольшая. Земли для возделывания мало, горы не богаты ископаемыми. Все это в течение веков заставляло людей быть особенно трудолюбивыми и крайне бережливыми.



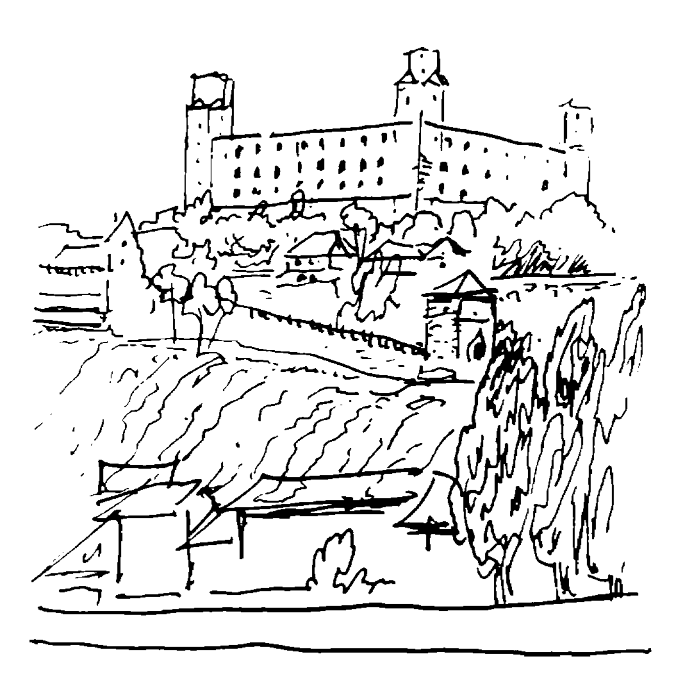
Зал Сметаны
(Сметанова синь)



Старая улочка в Братиславе

Отношение к труду чехословацкого рабочего или сельского труженика удивительно старательное, я бы сказал, любовное. Несколько раз я видел ремонт городских помещений и невольно останавливался, любуясь слаженностью, аккуратностью труда рабочих, их ритмической определенностью, четкостью и... опять-таки неторопливостью. Чистота в ремонтируемом помещении была поистине удивительная. На полу не было ни грязных следов, ни строительного мусора.

Когда мне приходилось ездить на машине в окрестностях Праги, обращало на себя внимание множество непуганой дичи. Несколько раз фазаны перелетали дорогу. По сторонам дороги резвились на лужайке зайцы. То там, то здесь вспархивали стаи куропаток. Оказывается, дичь — это доход государства. Из разных стран Европы приезжают хозяйственники для покупки этой дичи в живом виде, приезжают из других стран и для охоты за хорошую плату. Хозяйственная рука чувствовалась и в этом. В самой Праге на Влтаве плавает



Братислава. Градчане.

множество диких уток, их никто не пугает, не ловит и не стреляет. Часто можно видеть, как пражане кормят их с берега. Диких, а вернее ручных уток такое количество, что можно подумать, будто рядом находится птичья ферма. Прирост уток очень большой и быстрый. Это тоже — маленькая часть общего хозяйства.

Мне рассказывали любопытный факт. Гнездятся утки не на Влтаве, а за рекой, в старых прудах. По-видимому, там удобнее высиживать птенцов. Весной уже окрепшие утята выстраиваются в шеренгу и мать ведет их на боевое крещение во Влтаву. Таких ковыляющих процессий бывает много. Они тянутся гуськом по улицам, ведущим к Влтаве. На перекрестках регулировщик останавливает движение и пропускает процессии уток и утят. Пражане бережно и любовно охраняют их путь до самой красавицы Влтавы. На реке утки проводят все лето до поздней осени. В Праге огромное количество парков и садов. Это огромное достоинство и украшение Праги, оно весьма стойко противодействует загрязнению воздуха. В майские дни Прага — это громадная клумба грандиозного и разнообразного цветения. Зацветают большие кустарники, «желтый дождь». Они цветут желтыми звездами — пышные и высокие конденсаторы солнечного света и блеска. Большинство парковых деревьев являют собой сказочное зрелище. Розовато-голубоватая феерия белоснежных шапок. На склонах Малой Страны — огромные массивы белого. Фруктовыми деревьями обсажены почти все шоссейные дороги, особенно ближе к Праге...

Конечно, во время поездки приходилось часто встречаться с людьми, разговаривать, спрашивать, делиться своими впечатлениями — калейдоскоп встреч, разговоров...

У чехов и словаков есть вера в замечательные перспективы и историческую правоту советского народа. Многие люди самых различных возрастов и профессий, зная, что у нас еще не



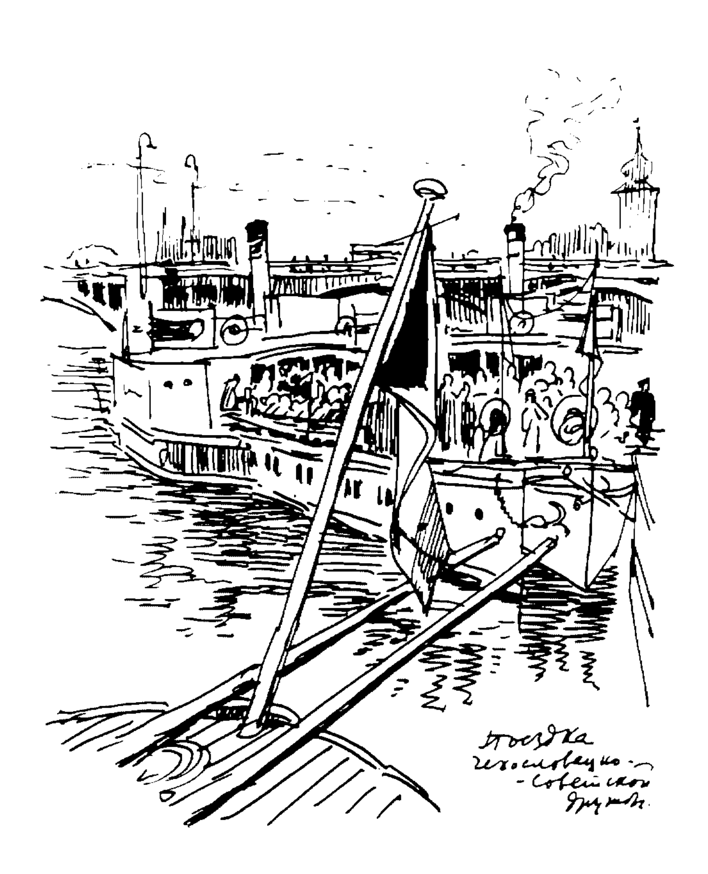
Словак из Братиславы

все налажено в условиях быта, высказывались так: «У вас большие идеи, широкие планы и дальний прицел. Это выше, это вернее...» Вполне естественно, что в отношении к русским в большинстве случаев всюду радушие, внимание и забота. Это славянские натуры, близкие нам по душевному складу.

Я подружился в Праге с семьей известного пражского художника-графика Вацлава Фиала *. Он очень многое помог мне увидеть, понять, запомнить, также как и другие мои друзья-пражане.

Я был в мастерской у народного художника Карела Покорного *. Это скульптор большой творческой силы. Замечательно его «Братание». Говорить подробно о его работах не буду, но вспоминаю острое ощущение крепости и жизненности его искусства.

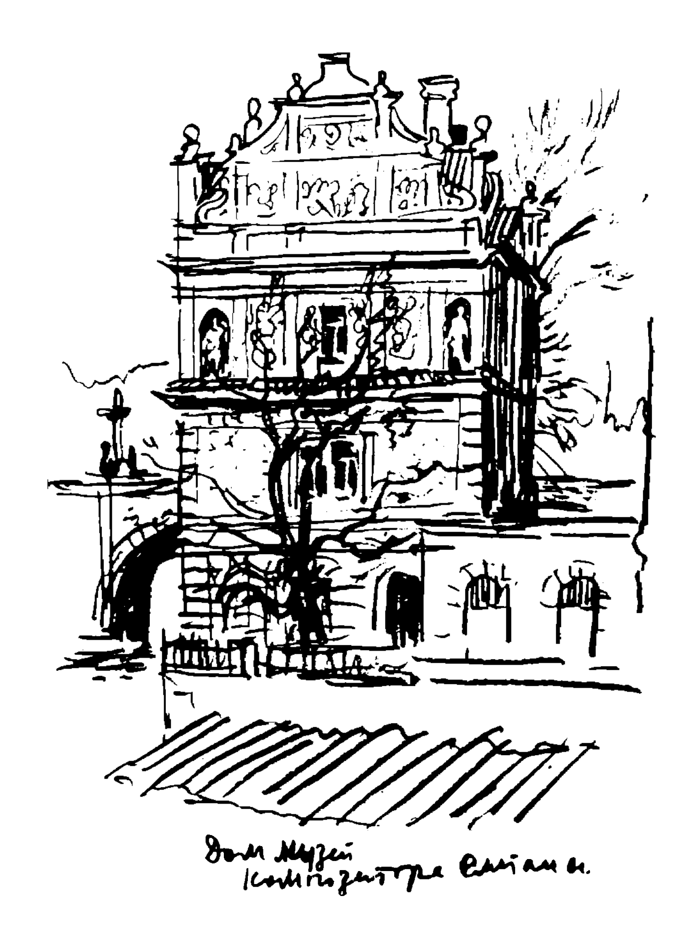
Его огромная мастерская находится в художественной академии. Там же я побывал в мастерской Макса Швабинского *. К сожалению, самого хозяина не было, и мастерскую нам показывал его секретарь. Бесконечное число автолитографий, иллюстраций, рисунков, портретов. Швабинский — один из старейших представителей изобразительного искусства. Принципы его изобразительной формы реалистичны. В мастерской висела одна из последних его работ, еще не оконченная,— громадное панно, метра три в высоту, со сложной многофигурной композицией. Это был эскиз темперой мозаики для собора св. Вита. Не верилось, что над этим грандиозным панно работает девяностолетний мастер.



Я познакомился с гостившим в Праге известным английским рисовальщиком Полем Хогартом *. Тема его искусства — быт и труд рабочих. В Англии его произведения приобретаются редко. Он спросил меня, нравятся ли мне его работы. Я ответил утвердительно. В этот свой приезд он привез небольшую серию станковых рисунков на тему жизни африканских горняков; накануне я был на его выставке. Большинство рисунков, сделанных карандашом и прессованным углем, мне очень понравилось. Мелким вибрирующим рваным штрихом он определяет общую массу предмета и формы. Характеризует их, впрочем, весьма условно. Тут были и портреты и массовые сцены.

Хогарт уже успел простудиться. Он был явно нездоров, но разговор все же поддерживал. Для оживления я предложил ему порисовать друг друга. Он охотно согласился. Рисунки не очень удались, но мы все же обменялись ими. Английский язык знала только хозяйка, но она постоянно удалялась по разным домашним делам, а мы делали уморительные попытки поддерживать разговор. Я прибегал к нескольким французским словам, оставшимся в памяти еще со времен гимназии. Но тем не менее разговор был веселым и оживленным. Чего не понимали — тут же рисовали на бумаге. Часто взаимные попытки понять друг друга сопровождались дружным хохотом. Хозяйка приходила, распутывала клубок вопросов и недоумений. Когда я спросил Хогарта, кого он знает из современных советских художников-графиков, он назвал Фаворского.


памятник
русским
воинам
в БРНО.



Как-то в Праге мне дали посмотреть большую папку с современными эстампами. Я был просто ошеломлен количеством и качеством творческих индивидуальностей. Я смотрел быстро, чтобы легче было сопоставлять изобразительный язык отдельных художников. Просмотр еще раз подтвердил бесконечные возможности графического языка эстампа.

Однажды нам предложили: «Не хотите ли увидеть посмертную выставку Иозефа Лады *, она вчера закрылась, но вам, наверное, удастся посмотреть ее». Мы, конечно, с радостью согласились. Я знал этого любопытного художника по отдельным иллюстрациям, но когда в трех довольно вместительных залах развернулись перед глазами его восхитительные рисунки, мне показалось, что я сделал какое-то важное для себя открытие. Какой же замечательный художник! Самобытный, несущий традиции народных картинок искренне и любовно. Богатейшая фантазия и выдумка. Иллюстрации к сказкам, рассказам, народному фольклору, к басням, к азбукам и к своим собственным рассказам сочетались со множеством станковых лирических рисунков.

С огромной любовью воспевал он в графике свою родину и родные места, где родился и прожил всю жизнь. Между прочим, кто-то из чехословацких художников рассказал мне следующий факт. Когда в мастерскую Иозефа Лады пришел кто-то из официальных лиц и попросил выбрать работу для подарка важному гостю, Лада подарил свой любимый рисунок — родной городок с прудом, а у пруда — водяной. Последовали возражения: это несовременно, это сказочный сюжет... Лада вспылил и стал доказывать, что водяные существуют и по сей день, что этого водяного он видел собственными глазами, и наотрез отказался давать что-нибудь иное. Действительно, композиция с водяным на фоне родного городка у него повторяется много раз в разных вариантах и состояниях.

Рисовал Лада широкой, обводной линией, включая цвет в виде локальной раскраски. Чудесный художник — простодушный, искренний, цельный...

Праздник Первого мая я встречал в Праге. Демонстрация происходила на Вацлавской площади. Трибуны были расположены на торце площади, имеющей форму сильно вытянутого прямоугольника. Плотной, густой стеной выстроились зрители вдоль тротуара на всем протяжении площади. Шум. Оживление. Первые два-три этажа домов и слева и справа были «абонированы» бесчисленными зрителями. Балконы набиты битком. Рисовать было очень трудно. Постоянное движение вокруг не давало возможности удобно устроиться. Ликование было полное и непосредственное. Демонстранты шли в несколько потоков. Плакаты, флаги. Особенно много было флагов. Материя пестрела разными цветами. Пражане шли уже с первыми живыми цветами, пели песни, скандировали приветствия. Непосредственность, улыбки, живые ликующие голоса служили простым и ясным доказательством чувств людей, восторженно встречавших международный праздник солидарности трудящихся.

ВЕНЕЦИЯ

Молчали камни. Камни пели.
Канал гондолы колыхал.
Должно быть, к очень важной цели
Под кондотьером конь шагал.
А сам седок с осанкой грозной,
Под небо встав на стремена,
Теснил, теснил громоздкой бронзой
Смирившиеся времена.
И на его чугунном шлеме
Суровости наперекор
Два голубка без размышлений
Вели нежнейший разговор.

Конная статуя Коллеони, Венеция, 1956

Стояла солнечная ясная погода. Поезд мчался к Венеции со скоростью 120 км в час. Мы, группа художников-туристов, стояли у открытых окон и смотрели, смотрели на пейзажи Италии, проносившиеся мимо нас.

На вершинах небольших гор, напоминавших своей формой наши камчатские сопки, виднелись остатки замков и крепостей. Вокруг группировались домики, селения. Расстилались поля. Вся земля тщательно возделана, ни одного пустого клочка.

Наконец показалась долгожданная венецианская лагуна — огромное пространство воды, через которое шагали всевозможные столбы и вышки, поддерживая провода. Поезд замедлил ход, и вот мы уже на вокзале. Венеция!

Все итальянские вокзалы сделаны по ультрасовременному образцу. Прямые линии, бетон, стекло. Удобство, ясность, простота.

Когда мы вышли из вокзала в город, то сразу очутились на набережной Большого канала — главной «магистрали» города.

Над водами канала возвышались дома дивной архитектуры, знакомые по картинам и фотографиям с раннего детства. У набережной, словно стаи черных лебедей, громоздились ряды гондол. Слышалась песня гондольера вперемежку с заливными трелями канареек, поющих в окнах домов. Масса голубей.

Нас встретил расторопный представитель туристской фирмы, которая должна была нас обслуживать во время всей поездки. С его помощью мы погрузились на катера и оказались на Лидо — это самое аристократическое место в Венеции, расположенное на побережьи моря. Тут нас разместили в отелях, и наша жизнь в Венеции началась.

Начались экскурсии по музеям и осмотр памятников старины. Большинство, что предстало нашим глазам, было нам известно по репродукциям и фотографиям, но в то же время все как бы преображалось в захватывающем ощущении подлинности жизни, в магическом воздействии реальной среды. Венеция, купающаяся в лучах солнца, сияющая, красивая и стройная, захватила наши чувства.

Всем известна истина, что великие произведения (как и все произведения) искусства гораздо яснее, органичнее воспринимаются в обстановке и среде, породившей их. Но мало эту истину знать. На месте сила этой связи со средой ощущается необычайно остро. Когда после посещения музеев и галерей я выходил на улицы и каналы, эта связь постоянно напоминала о себе. Палитра венецианских мастеров, поющая, ласковая и всегда красивая по колориту, их световой и пространственный строй — все это я видел в розовато-зеленовато-голубом колорите домов, улиц, каналов и мостовых Венеции. Может быть, я немного преувеличиваю это свое состояние; но чисто эмоциональное ощущение этого нерасторжимого единства порождалось и усиливалось, возможно, от самого сознания того, что находишься в этом прославленном городе, сокровищнице искусства эпохи Возрождения.

В Венеции очень много работ Тинторетто. Этот гениальный и плодовитейший мастер представлен наиболее крупными своими работами в Скуола ди Сан-Рокко и Дворце дожей. Его многофигурные титанические композиции, как мне кажется, невозможно смотреть на близком расстоянии в обычных экспозициях музеев и на большом свету. Только там, в тех помещениях, для которых специально он делал свои композиции, они воспринимались мной с особой силой. Их пространственный строй непосредственно перекликался с очень ярко выраженной перспективой узких каналов и улиц.

Если Тинторетто преимущественно выразитель глубоких драматических движений человече-



ского духа, почему и композиции его носят космический характер (мне кажется, Доре в иллюстрациях к «Потерянному и возвращенному раю» вспоминал Тинторетто), то у Веронезе все более земное, окрашенное сиянием солнечного спектра, живописной насыщенностью человеческого бытия. В своей живописи он нежно чувствительный, более изощренный и элегантный, чем Тинторетто. Количество картин, написанных Тинторетто, непомерно. Его жизнь была, по-видимому, сплошным, непрерывным творческим подвигом.

По-новому я увидел и оценил и мастеров раннего Ренессанса итальянской школы, представленных очень полно в Академическом музее. Репродукции, даже хорошие, дают очень слабое представление об их поэтическом колорите. Их певучая, мягкая и нежная гамма красок, всегда утонченно-обостренная, напоминала колорит самой Венеции в ее разных состояниях. Наше иконописное искусство очень родственно ранним венецианцам. Поэтому я невольно воспринимал их живопись как что-то глубоко родное и понятное.

Пространственная масштабная связь со средой очень ясно выражена и в памятниках. Памятник Коллеоне стоит посреди небольшой уютной площади, окруженной небольшими домами. Он поставлен на высокий стройный пьедестал и выглядит величественно.

Чувство гармонии присуще итальянцам во всем. Это их природное свойство прежде всего проявляется в их пении. Но я помню, как из окна поезда, рассматривая пейзажи с многочисленными постройками и селениями, я диву давался компактности и гармонической уравновешенности построек и даже целых селений.

Теперь я скажу несколько слов о жизни города. Центром общего оживления, гуляния, сосредоточенности торговли является площадь против собора св. Марка. Целый день прохожие на площади кормят голубей. Их тут несметное количество. Когда их что-нибудь вспугнет, они все поднимаются в воздух, затмевая солнечный свет. Под вечер, когда голубей уже нет, словно на смену им появляются гуляю-

Гондольер


1956.
Венеция.
Джудитте
Константини Капитано

щие. Кого тут только нет! Туристы всех стран, всех цветов кожи и сословий съезжаются сюда. Здесь постоянное оживление — все живет, движется. Наряды пестрые, яркие, разнообразные, но отнюдь не крикливые. Я не видел ни одной женщины, одетой экстравагантно — все в меру: сказывается то чувство красивого, которое свойственно итальянцам, да и приезжим тоже — простота здесь для всех закон.

С площади св. Марка идет широкий выход на набережную, где тоже движение и гулянье. Тут стоянки катеров и гондол, которые огромными черными лебедями сгрудились в ряд около гранитной набережной, посреди высоко торчащих причалов-столбов.

Гондольеры — особая каста, их много. И хотя растущая техника их вытесняет понемногу, все-таки гондолы сохраняются как своеобразная, органичная часть венецианской экзотики. Ежегодно устраиваются соревнования гондольеров. Это род местного праздника. Гондольеры физически хорошо развиты. Сухощавые и стройные, с поразительной ловкостью и умением управляют они очень длинным веслом, стоя на узкой, приподнятой вверх корме гондолы.

Гондолы черного цвета, полированные, с медными украшениями и даже с картинкой, сделанной внутри напротив сидения. Картинка хорошего художественного качества. Иногда и тонкая резьба по дереву.

Хочется отметить одно знаменательное явление. Я предполагал, что в Венеции, в этом живописнейшем месте, можно будет встретить много художников, работающих с натуры. Отнюдь нет. Только два или три раза видел я художников за работой. Очевидно, в заумном, формалистическом искусстве Запада абстрактная мысль вытеснила ощущение красоты и гармонии даже таких мест, как прославленная Венеция. В антикварных магазинах я встречал произведения каких-то художников с пейзажами Венеции, но это были профессионально довольно слабые вещи.

Когда я работал на улицах Венеции, вокруг собирались заинтересованные зрители. Едва




58г.
Венеция.

Канал в Венеции



Венецианский вид



Гондола

на бумаге появлялись реалистические черты видимого пейзажа, слышались возгласы одобрения. По-видимому, простому народу реализм всюду понятен.

Несколько слов о Биеннале — венецианской международной выставке изобразительного искусства *.

На огромной территории парка с густой и разнообразной растительностью расположены в разных местах многочисленные павильоны разных стран. По бокам дорожек — скульптурные группы. Ярко выраженное формотворчество, таящее в себе абстрактную, малопонятную мысль художника — таковы преимущественно экспонаты Биеннале. Запомнить их, а тем более описывать для меня не представляется возможным. Уходишь оттуда с тяжелой, больной головой, с ощущением нагромождения каких-то косых, кривых линий, пятен и еще чего-то.

Все же постараюсь быть объективным и скажу следующее. В оголтелом формотворчестве и голой абстракции можно различить два качественно различных лагеря. Лагерь абстракционистов — пошляков и ловкачей, бездарность которых видна, как говорится, невооруженным глазом, и талантливых формалистов, у которых стремление к гармоническому целому, к пластике и ритму и даже к какому-то человеческому содержанию, безусловно, есть. Первая группа огромна, вторая — значительно меньше.

Нужно сказать, что в потоке всевозможного формотворчества встречаются полотна большой силы.

Огромное полотно Ренато Гуттузо * «На пляже», получившее одну из основных премий выставки,— явление ощутимой действенной силы. Многофигурная композиция сделана в реалистическом плане и с большой выразительностью. Множество полуобнаженных тел на пляже скомпонованы с редким мастерством и явным знанием жизни. Мне кажется, что в этом полотне можно заметить даже влияние крупных мастеров Возрождения в смысле пространственно-динамического решения группирующихся фигур. С цветом картины я меньше согласен. Он мне показался крикливым.

В итальянском павильоне был представлен скульптор Мессино *. Это мастер с большим ощущением живой, трепетной, обаятельной формы. Он вполне реалистичен. Цельность и пластичность у него всегда ярко выражены как в портретах, так и фигурных композициях. Нам, русским художникам, его искусство очень понравилось. Запомнилось и еще несколько подобных мастеров.

Я ограничусь этими высказываниями: говорить о Биеннале надо либо очень много, либо лишь в общих чертах.



ВИЛЛА АБАМЕЛЕК

Смотрю я издали на жизнь
Микеланджело,
На путь божественный,
на труд неутомимый;
На подвиг, силой веры озаренный,
На чистоту души его кристальной,
На муки гения и на борьбу титана,
На светлую любовь большого
сердца,
На тяжкие раздумья
и сомненья,
На свет и тень его мечты
и плоти,
На мощь волшебника
и слабость человека,
На все, на все, чем жизнь
его сверкала,
И трепетно склоняю я колени
Пред образом Великим из Великих.

Москва, 1956

Весной 1962 года я снова поехал в Италию. В группе на сей раз был Д. Налбандян, Ю. Колпинский, А. Лактионов, П. Бондаренко * и я.

Уже несколько лет, словно некая таинственная легенда, ходили в нашей среде слухи о какой-то великолепной вилле в Риме, завещанной русской Академии художеств известным русским богачом-меценатом, князем Абамелек-Лазаревым, умершим в 1916 году. На основании завещания Абамелек-Лазарева официальным хозяином виллы впоследствии стала Академия художеств СССР.

И вот возникла мысль посылать на эту виллу в творческую командировку художников. Так в числе участников второй поездки оказался и я. Ехали мы поездом в специальном вагоне прямого сообщения. Я ехал весьма еще не окрепшим после приступа болезни. Это меня несколько тревожило.

Дмитрий Аркадьевич Налбандян еще в Москве звонил в Вену, прося нас встретить. Поезд в Вене стоит три часа, и было время посмотреть музей. На машине, принадлежащей Обществу дружбы, мы проехали по Вене, а затем отправились в музей главным образом, конечно, чтобы посмотреть Веласкеса. Я остался внизу, на площадке, боясь еще много ходить. В прошлую поездку мы тоже заезжали сюда, останавливались на сутки в Вене и знакомились с Венским музеем. Виртуозно легкая и сложная живопись Веласкеса — предмет всеобщего изумления. Гаммы изысканно сдержанны, но разнообразны. В сопоставлении портретов можно проследить, как тонко выискивал художник общую цветовую завязку. Художники, налюбовавшись издали, обычно подходят к картинам вплотную и начинают рассматривать технику письма Веласкеса. Да, здесь можно воочию убедиться в том, что этот великий мастер был предвестником импрессионизма. Не верится, но это так.

Во многих местах краска положена очень легким прозрачным слоем. Сквозь все последующие слои краска играет, создавая сложную вибрацию тонов. Общее звучание поэтому удивительно ясно и сочно.

Легкость рисунка необыкновенная! Кажется, что тончайшее изображение рук, лица, глаз сделано общим легким прикосновением. Никаких резких контуров, но рисунок очень точный. Как полезны такие поездки! Часто ли случается вырываться из заколдованного круга дел, чтобы поразмыслить у полотна гения...

Но вот мы снова в пути. Последняя проверка документов, и мы уже в Италии. Еще немного вагонной тряски, и показался вокзал Рома-Термини. Снова вижу Рим! Водоворот движения, блеск витрин и реклам. Бесконечные вереницы машин, большей частью малолитражных. Окраска их самая разная, вплоть до ярко-красной.

Вилла Абамелек расположена на одном из холмов Рима, почти рядом с Ватиканом, но значительно выше. Прежде, чем описывать ее, расскажу немного о ее истории.

...Шталмейстер петербургского двора, князь Абамелек-Лазарев женился на красавице — танцовщице Мариинского театра. Последовал скандал, лишивший князя возможности находиться при дворе. Князь был, очевидно, горяч, да к тому же несметно богат. Он послал всех к черту и уехал со своей женой в Италию, где и приобрел несколько участков с виллами-дворцами во Флоренции и в Риме. Сам он был ученым-археологом, страстным любителем и собирателем произведений искусства (хотя, как мне кажется, большим вкусом не отличался). На территории виллы Абамелек выстроил



Вилла Абамелек в Риме. 1962

комфортабельный театр для выступлений жены-балерины. Для нее же он пригласил компаньонку, тоже балерину. «Принчипесса» — так величали жену Абамелека итальянцы, жила здесь долгое время. Сам Абамелек постоянно находился в археологических экспедициях и довольно редко бывал в своей римской резиденции.

Сейчас из свидетелей княжеской жизни осталось лишь двое: старый садовник Томмазо и компаньонка «принчипессы». Томмазо восемьдесят лет. Он с раннего утра до позднего вечера ходил с метелкой и граблями по парку, едва переступая больными ногами.

Иногда, встречаясь со стариком Томмазо, я перекидывался с ним междометиями и жестами. Он охал, показывая на ноги, и все повторял: «Рематизмо, рематизмо!»

Как-то у нас с ним было нечто вроде беседы. Я, указывая на виллу, сказал: «Абамелек?» Он, видимо, понял и махнул рукой куда-то в сторону. «А принчипесса?» — спросил я. При упоминании о «принчипессе» Томмазо весь преобразился, даже как-то помолодел и зарумянился. Он забормотал с улыбкой: «О, принчипесса, принчипесса, белла сеньора. О, принчипесса, Флоренция!» — продолжал он мне что-то пояснять. По-видимому, он пытался рассказать о том, что во Флоренции была еще одна из вилл Абамелека и что «принчипесса» остаток жизни проводила там. Старик был глубоко растроган воспоминаниями, может быть, очень хорошими воспоминаниями юности. Компаньонку «принчипессы» я видел только

Римские глицинии. 1962


А.Л.62
РИМ.

издали, когда она спускалась в свое одинокое жилье, расположенное у подножия холма. Туда вела узкая тропа среди высокой осоки, зарослей дикой травы и кустарника. Как-то я направился к ее домику. Это была старая барочная беседка типа небольшой виллы. Густая растительность вековых деревьев стеной отделяла этот заброшенный уголок от остального мира. Следы разрухи были повсюду. Скульптуры с отбитыми головами и руками, обрушившиеся карнизы... Из щелей крыши росли кустики. По узкой тропинке я подошел к распахнутому окну. «Алло, алло!» — подал я голос. Никто не откликнулся. Обитательница, видимо, отсутствовала. Стояла полная тишина, только птицы неистово верещали в кустарнике. Я заглянул внутрь. Бедная обстановка. На столе раскрытая книга — мне показалось, что это библия. По стенам несколько фотографий. Головки двух молодых женщин, снятых рядом. Одна из них — дивная красавица. Маленький образок с изображением Сикстинской мадонны. На окне в простой вазочке — букетик полевых цветов. Я не стал дожидаться хозяйки и отправился обратно на виллу.

Наш холм (я уж буду говорить «наш») — огромная территория в тридцать четыре гектара, ограниченный с трех сторон улицами, с одной стороны речкой. Улица, на которую выходят наши ворота, называется Аурелия Антика, на самой возвышенной части холма расположен густой парк из вековых деревьев: кедров, пиний, кипарисов (это главный зеленый массив) — там-то и находится главный корпус виллы, где поселились мы, приезжие художники. В этой же вилле, перегороженной на много маленьких комнат, живут служащие нашего посольства с семьями (остальные помещения на территории тоже заняты ими). Посольство выделило нам, как «хозяевам», три комнаты и кухню на самом верху. Этажи высокие. Я с самого начала выбрал метод: на каждой ступени отдыхать на четыре счета.

Хотя живем мы как бы в мансарде, но комнаты удобные, уютные. В круглые окна ласково заглядывают кедры и пинии. Полы облицованы каменными плитками. Распределились по комнатам так: в одной комнате Лактионов и Налбандян, в другой Колпинский и Бондаренко. Мне предоставлена третья комната.

Из комнаты Налбандяна дверь вела на открытую каменную площадку (крышу нижних этажей) с каменным барьером. Прямо перед террасой, метрах в сорока, — красивая компактная группа пиний. Пиния — итальянская приморская сосна, немного похожая на нашу, но гораздо более высокая с оригинальным силуэтом кроны. Издали пинии кажутся гигантскими грибами на тонких ножках. Часто густая хвоя группы пиний образует сплошную крышу. В моей итальянской сюите несколько работ сделано с террасы. За центральной группой пиний открывается широкое пространство с далекими очертаниями Ватикана и части собора св. Петра.

В том году весна в Италии задержалась не меньше чем на месяц. Нас встретила довольно холодная погода с частыми дождями и сильным ветром. Первая разведочная прогулка по территории была суровой. Под ураганным ветром качались вершины громадных пиний, шумели. С кедров сыпались вниз, как бомбы, шишки, целые суки обламывались и летели по ветру. На открытом пространстве было трудно бороться со встречными воздушными потоками. Словом, первый день был мало радостным. Но когда через несколько дней неожиданно установилась ровная солнечная погода, я смог подробно познакомиться с нашим садом.

Если идти от виллы вправо,— площадь Гарибальди с довольно ясным силуэтом памятника на фоне неба, прямо — собор святого Петра, окруженный плотной компанией разноцветных домов (это его южная сторона), а налево — чудесный староримский акведук, с пиниями на горизонте, с широкой зеленой луговиной на первом плане. Ну разве это не Италия? И надо ли изображать только прославленные римские места?

Посредине территории есть руины невысокого каменного здания. Это, по преданию, штаб Гарибальди, откуда он руководил походом на Рим. Сейчас в нем склад какого-то хозяйственного инвентаря. По ночам в нем кричит сова, гулко, на всю округу.

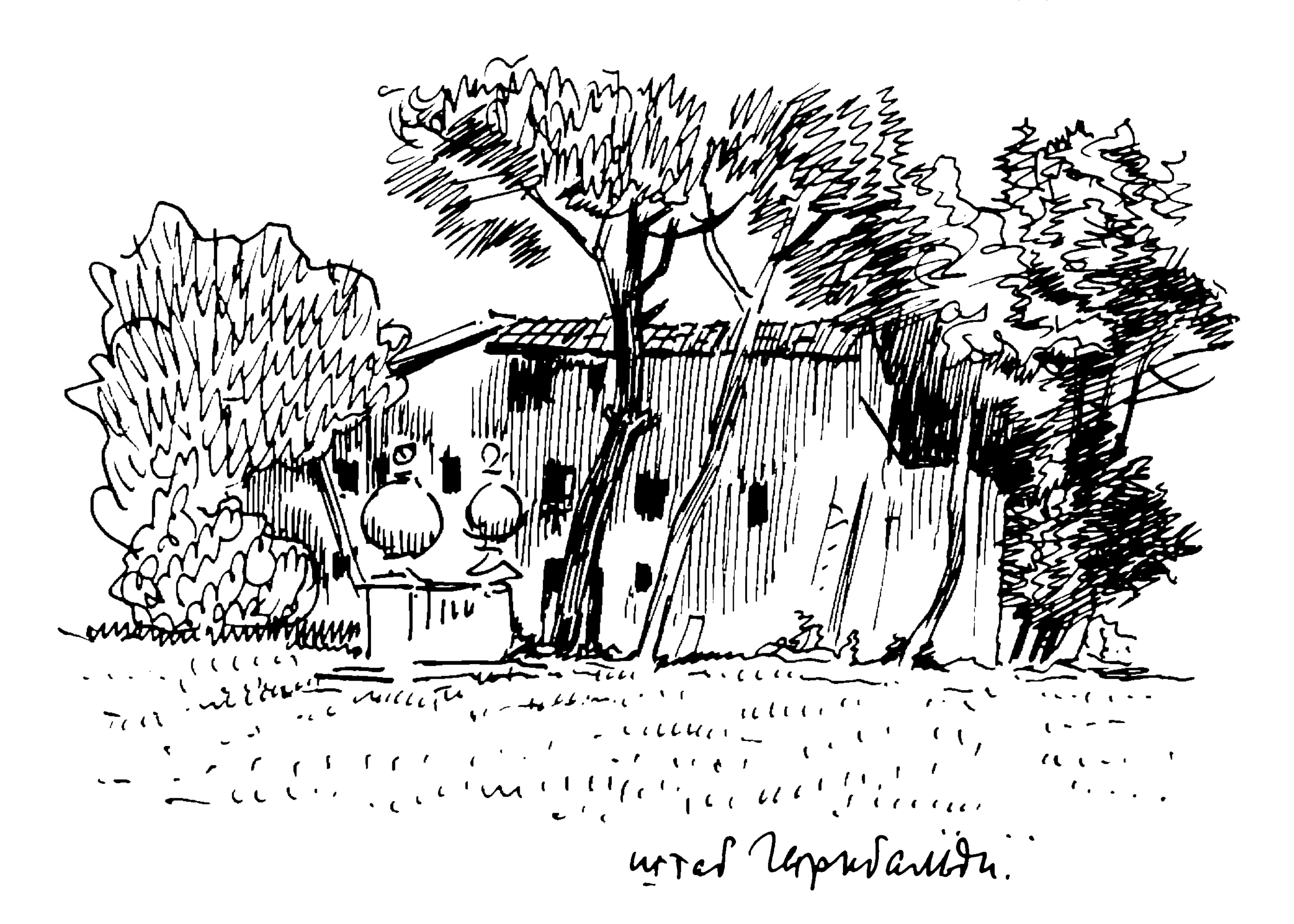
Руины штаба Гарибальди.
Вокруг трава.
В руинах штаба Гарибальди
кладут дрова.
В руинах штаба Гарибальди
кричит сова.
Поэзию не погребайте —
она жива.

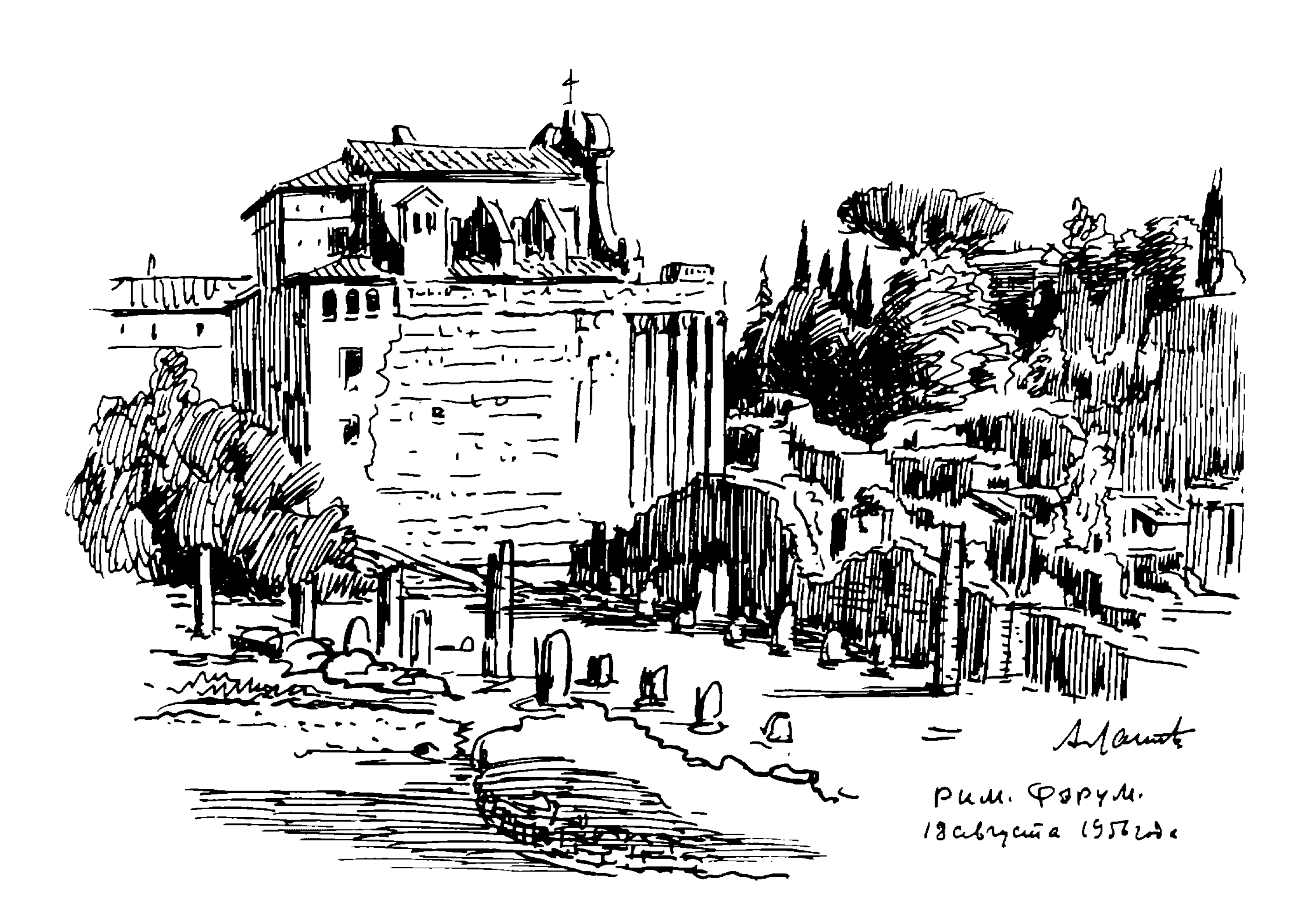
Когда я сел рисовать (я все-таки не пишу пастелью, а рисую) пейзаж с маленьким силуэтом памятника Гарибальди, мне казалось, что я понимаю и чувствую все — и прошлое этих мест и голос ночной совы...

Рисунок не получался и... не получился. И не потому, что меня облепили дети и с затаенным дыханием ловили глазенками каждый мой штрих, не потому, что на асфальтовую дорожку передо мной выскочила из-за угла маленькая голубоглазая девочка с личиком херувима, нет... все не то! Зелень, к какой я не привык, формы деревьев, которых я никогда не рисовал, все не то!..

Словом, рисунок не вышел, хотя я упорствовал два или три сеанса. Но пастель все-таки превосходный материал! По этому поводу я скажу здесь немного о моей системе рисования с натуры.

Чувственно-зрительное восприятие окружающего предметного мира — для меня главное. Это сущность моего понимания красоты. Я не знаю, каково впечатление от моих работ — ведь очень трудно представить себе эмоции другого человека, но когда после долгих поисков я в конце концов выбираю место, которое мне хочется изобразить, ощущение неописуемой слаженности природы захватывает меня. Я вдруг вижу то великое, что жизнь так щедро преподносит нам на каждом шагу,— надо только это увидеть, понять и передать. Иногда можно услышать спор двух художников: есть ли композиция в природе? Есть! Да,





есть. Поскольку эту композицию нашел художник и возвеличил художник. Пластическое очарование всего видимого бесконечно разнообразно и всегда выразительно. Я воспринимаю пластику окружающих нас форм ничуть не менее остро, чем, положим, чудную музыкальную мелодию.

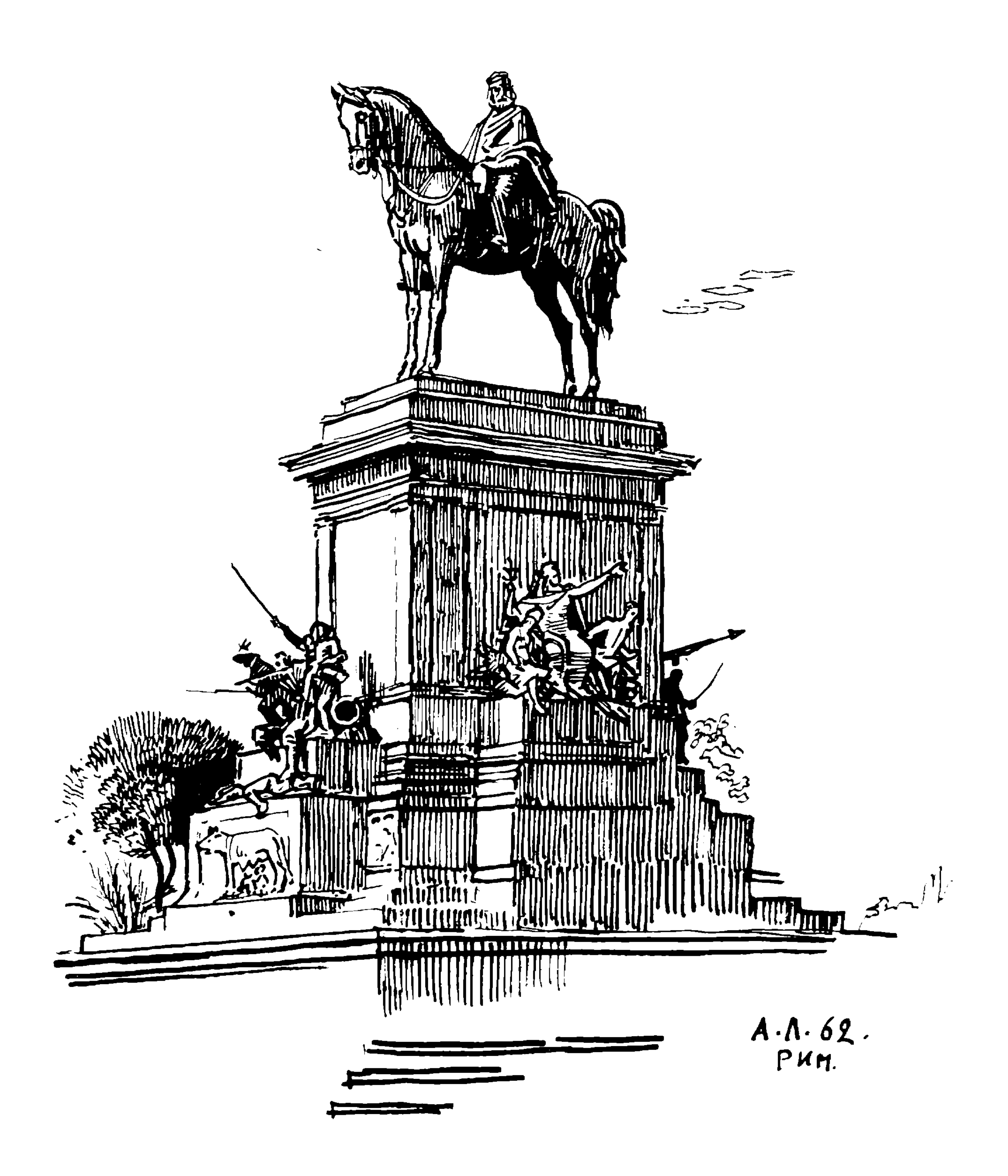
Может быть, не все так остро видят эту поэзию пластической мелодии природы. Ведь и музыкальный слух и художественный глаз бывают разные. Нет! Я отнюдь не самообольщаюсь. Я просто хочу подчеркнуть, что фиксирование в искусстве зрительных образов — есть великое достижение, и невозможно произвольно умалять его значение.

Сейчас принято сравнивать: что, так сказать, выше — работа по воображению или работа с натуры? И чаще берет перевес первое. Это веяние, это мода. Может быть, и признак времени. Но я глубоко убежден, что такой спор нелеп и не нужен. Если можно признать логичным, что в век великого взлета человеческой мысли и науки, уже шагнувшей в космос и способной на еще большие достижения, искусство как-то должно соответствовать совершенству человеческого интеллекта, то не менее логичным будет и такое положение — не правильнее ли было бы в условиях быстрого преобразования природы лелейно отнестись к очарованию ее первозданных гармоний и контрастов? Ее вечного одухотворенного облика? Для меня бесспорна неоспоримость и первой мысли и второй. Но рассуждения могут и наскучить... Я приведу дальше несколько выдержек из моего римского дневника.

«6 апреля 1962 г.

Абамелек-Лазарев, будучи ученым-археологом, собрал в своей вилле множество произведений искусства. Особенно много статуй — из

Памятник Гарибальди



его экспедиций. Среди парка, на самом видном месте — статуя сенатора. В пьедестал вкраплены куски каких-то совершенно иных небольших скульптур. Получилась, так сказать, инкрустация из археологических находок. Выглядит занятно — что-то в этом есть остроумное!

Парк очень запущен. Скульптура либо поломана, либо растащена. Валяются обломки. Парк был беспризорным долгое время. Грабили все, кому не лень. Многие статуи валяются. Нехватает частей, главным образом голов. Рассказывают, что среди итальянских воров есть специалисты по скульптурным головам. Они просто-напросто крадут по ночам головы статуй, а затем продают их американским туристам. Одинокий карабинер, стоящий у ворот виллы, и старый Томмазо ничего, конечно, с этим поделать не могут.

7 апреля 1962 г.

Погода устанавливается, хотя говорят, что медленно. Зацвел миндаль. Трава уже выше колена. Пестрят цветы. Желтые одуванчики похожи на наши, но другой разновидности. Яркими пунцовыми цветами покрылось иудино дерево. Вчера вместе с экскурсией посольской публики (было воскресенье) на специальном автобусе ездили на раскопки этрусских могил-усыпальниц (II век нашей эры).

Это древнее кладбище лишь недавно стало откапываться. На очень большом пространстве видны куполообразные холмы, поросшие травой, у основания холмов узкие входы. Каменные коридорчики ведут в глубину. Там все отделано камнем — массивно, добротно, примитивно. Любопытен прием предварительного осмотра усыпальниц. С тем чтобы установить, надо ли производить раскопки, вверху купола

Площадь Синьории во Флоренции. 1956





Венеция. Собор св. Марка. 1956

пробуравливают отверстие. В него опускается специальный фотоаппарат и при магниевой вспышке делаются снимки. Я сделал там несколько набросков. Затем экскурсия направилась на побережье Адриатического моря. Тут дачи богачей, пока еще пустующие. Разнообразие исключительное. Архитектура ошеломляющая. При всей вздорности архитектуры иных дач много изобретательного. Почти отсутстствует зелень. Это непривычно. Участки дач маленькие и пустые. По-видимому, земля здесь крайне дорога.

Мы спустились к морю. Я пытался сделать этюд. Симфония каких-то особых, голубых цветов. Цвет интенсивный, прозрачный. Бондаренко снимал киноаппаратом, Налбандян фотографировал.

16 апреля 1962 г.

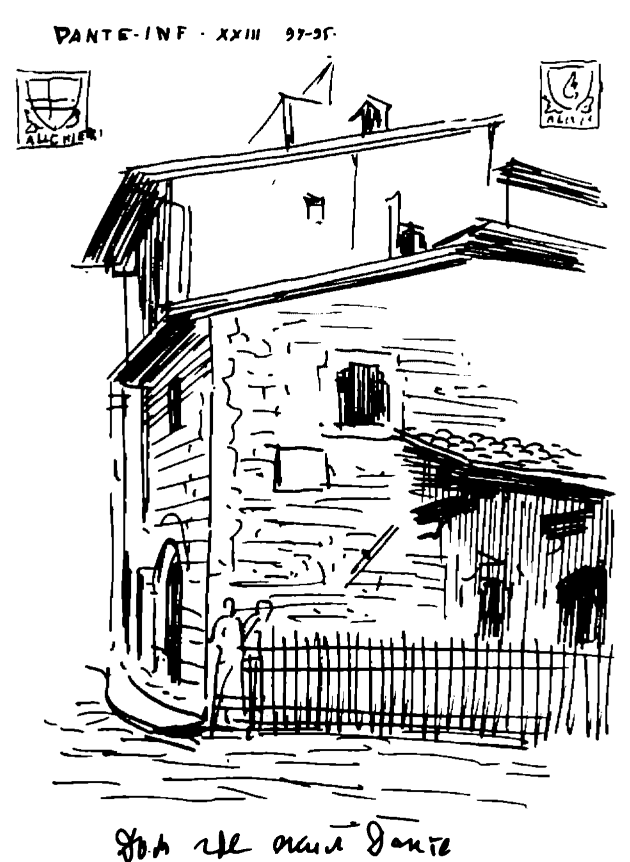
Сегодня была светлая, солнечная погода. Собираясь с силами для работы в центре города, я пока что начал рисовать на нашей территории. Много интересных мест. Хватило бы, скажу без преувеличения, для работы на долгое время. В самом конце парка, почти у забора, с бугорка виден собор св. Петра, то есть его правая сторона; налево, почти за ним, Ватикан с пышной растительностью своих великолепных садов. Солнце было позади меня. Это очень выгодное освещение для поисков цветовой декоративности.

Мозаика золотистых, охристых, розовых и голубых. Пестрота итальянских построек живописно певуча. Над всей этой радостно-певучей пестротой на фоне дымчато-сизого неба возвы-

шается купол Микеланджело, светлый, розовато-золотисто-серебристый. Этот этюд я не совсем закончил (сидел около двух часов). Немного ниже и левее, с бугра, из-за забора виден двор бедного итальянца. Буду рисовать непременно: на фоне строений новейшей архитектуры — средневековый дворик с бельем на веревках. Отсюда же, против солнца, зеленым золотом сверкает склон, поросший густой весенней травой, а над ним возвышаются пышные колонны кипарисов, черно-зеленовато-коричневые. Они бросают на зрителя (на меня) тень. За ними солнце, идущее к закату. Дивно красиво! Стоило лишь за этим ехать в Рим.

Работать пастелью трудно. Фиксировать по замшевой специальной бумаге невозможно. По крайней мере я не знаю каким образом.

Флоренция. Дом, где жил Данте



Приходится в большой папке носить нефиксированную пастель. Я перекладываю ее калькой. Пока справляюсь. Но как отсюда повезу свои многочисленные пастели?..

17 апреля 1962 г.

Когда брожу по парку Абамелека, натыкаюсь на странные явления. Очень многие скульптуры составные: торс один — ноги другие. Приставные головы. Иногда это выходит за рамки допустимого. Например, огромный торс на каких-то очень маленьких ногах. На многих головах отбитые носы налеплены так, что уж лучше были бы безносыми. Кто же это все делал? Неужели сам Абамелек? Уж очень это безвкусно!

Бондаренко принес сегодня тонкий тростник, заточил. Я попробовал рисовать. Очень понравилось. Этюд с балкона не получился, а время летит...

18 апреля 1962 г.

Сегодня с утра поехали в центр на улицу Корсо. Магазин художественных материалов — глаза разбегаются. Я купил пастельной «замшевой» бумаги двух тонов, листы великолепного цветного картона и еще кое-что. Затем мы пошли на улицу Бабуино. Это район художников, нечто вроде нашей Масловки. Тут много маленьких выставочных залов, магазин антиквариата, репродукций и пр. Мы зашли на одну выставку. Маленькие картинки-опусы, декоративные кроки́ трех художников. Дешевовато. Поверхностно. Некое упражнение в эскизах костюмов и декораций. Почти под каждой картинкой (величиной с ладонь) подпись «продано». Так целиком кем-то куплена вся выставка. Зашли на вторую выставку. Декоративные, яркие, пятнистые пейзажи и портреты все с черной обводкой (как это заштамповано!). Автор все же даровитый. Неплох его автопортрет с сильным воспоминанием Гогена. Идем дальше. Маленькие лавочки, салончики. Мелкие, пестрые, покупателей крайне мало — как живут хозяева этих «предприятий»? Зашли в магазинчик репродукций. Итальянская классика. Русские иконы. Но ре-

В саду виллы Абамелек. 1962



продукции сделаны так, что не отличишь от оригинала, выдает только размер — вот чему надо поучиться! Римский Монмартр: на свободных стенах сангиной и углем обнаженные фигуры и еще что-то. Пробовал итальянскую цветную бумагу. Рисуется на ней хорошо, что-то новое.

Подул сирокко. Сахара дохнула жаром раскаленных песков.

19 апреля 1962 г.

Сегодня с утра серый день. Я как будто бы сделал первую удачную работу. Назову ее «Цветут глицинии». Надо будет порисовать еще раз, пока цветут. Пастель дает богатейшие возможности. Это и рисунок и живопись — рисование цветом. С утра делал этюд с балкона (глицинии — после). Решил работать смелее, включая цветную линию, обводку. Надо же пробовать! Раздумье о возможностях. Что найдено и что искать? Остановленность не принимаю. Что мое и что не мое? Работал с интересом, с жаром, искренне — значит мое...



Отпечаток вышел резкий,
Отпечаток «до печенок».
Голос маленьких девчонок:
«Питтореско!» *

20 апреля 1962 г.

Ранним утром Александр Александрович (инженер посольства), Татьяна Сергеевна с мужем и я поехали на рыбалку.

Италия равнинная не очень красива — головато, однообразно. Мелькают небольшие фермы, каменные, чаще всего двухэтажные. Пахота коричнево-красная. Кое-где зеленеет трава. Скоро она выгорит и будет серо-желтого цвета. Плантации виноградников только что возделаны. Крючковатые невысокие черенки уже дали побеги. Земля меж их рядами ржаво-красная (слегка жженая). Кое-где пасутся стада тучных овец. Мы едем к городку Латино, а оттуда к маленькому горному городку Кори. Пейзаж ближе к горам гораздо живописнее. Холмистость, направо и налево оливковые рощи. Вскоре показался небольшой городок на горе, на фоне лиловато-розового силуэта гор — сказочное горное гнездо, древнее Рима, как поясняют мои спутники. Напластование веков, ступенчатое наращивание домов всех времен и всех калибров. Все розово-серо-лиловатое, зелени почти не видно.

По моей просьбе меня высаживают (на обратном пути заедут). Рисую общий вид городка, конечно, пастелью на бумаге очень красивого цвета — охристо-зеленовато-розового. Я сижу у дороги на краю обрыва. Солнце уже в вечерней дымке и полусветит. Сзади меня, по дороге, частое цоканье ослиных копыт. Крестьяне возвращаются с полей или из оливковых рощ. Я часто оборачиваюсь и гляжу на них. Как все это картинно!

Взбираясь по кремнистым кручам,
Спускаясь по откосам вниз,
Дома оравою певучей
Нагромоздились и срослись —

---

* pittoresco — живописно, красиво (*итал.*).

Стена к стене, как локоть к локтю,
И друг у друга на плечах.
Кирпич и камень были плотью,
Сердца стучали в их печах.
Не знаю, шел ли город к небу,
Иль с облаков сходил к земле,
И был ли сказкой или не был,
Но сказкой он казался мне.
За цоканьем копыт ослиных,
За шинным шорохом машин,
За взорами очей маслинных
Строй сказки был несокрушим.
Ее вели седые камни,
Сбиваясь, путаясь, теснясь,
Срастясь могучими руками
И времени отвергнув власть.
Их холод солнце напоило
И в поры впрыснуло вино.
Вот потому с такою силой
Им петь о жизни суждено.

«Городок Кори», 1962 г.

Санта-Мария-Новелла - Фрески Гирландайо. [illegible] [illegible] Мазачо
Кафедра Брунеллеско.
Благовещение. школа Джотто



В воскресенье с Александром Михайловичем З. и его миловидной супругой ездил в другой горный городок по названию Монте Челио. На машине мы взобрались на самый верх. День был праздничный. В городе гулянье. Вино у них легкое, полезное. Я не видел ни одного пьяного. Веселых много. Наверху остатки древнейшей крепости. Вокруг нее лепные дома, веками как бы вросшие в саму крепость. Это не город, а скорее скульптура. Лабиринты, похожие на ущелья маленьких улочек, где два осла едва-едва разойдутся, охватили кольцом центр крепости. Понять структуру их невозможно. Все кажется произведением самой природы. На улицах, почти лишенных солнца, кажется, что дома наверху стукаются лбами. Узенькие лазейки с лестницами ведут куда-то то вверх, то вниз. Камень и глинобитные стены все в серо-розоватой с фиолетовыми оттенками гамме. Богатейшая гамма серых!

Против этого города-крепости — каменная площадка, обнесенная невысокой каменной оградой. Отсюда вид на все стороны. Невысокие горы, пластичные, как девичьи груди, расположены вокруг. Они сейчас в сиреневатой дымке. Небо затянули ровные, как вуаль, облака. Солнце едва-едва дает знать о своем присутствии. По склонам гор виноградники, разграфленные, словно громадные чертежи. Чей-то голос, висящий звонкой нотой над ширью этого пространства.

Выбрав местечко на улице городка, я расположился делать этюд. Надо было торопиться (мои спутники остались внизу на площадке). Из окон на меня глазели смуглые итальянцы. Над головой — веревки с бельем. Откуда-то исходил шум праздничной пирушки. В другом месте радио передавало пасхальную речь папы. Работать было крайне неудобно. Позади крестьяне вели куда-то ослов. Ослы задевали меня своими хвостиками. Со всех сторон ребята обступили. Их звонкие голоса гулко резонировали в ущелье улочки. Ящики с пастелью я положил на каменную мостовую и одним глазом глядел на натуру, другим следил, чтобы маленькие ножки не ступали на мои боевые запасы.



Выбранный мотив был и строг и скромен. Гамма серых. Вкрапленные куски красной и фиолетовой одежды на веревке. Провал бесцветного, белесого неба, фактура камня — и все. Подошли мои друзья, давая понять, что настало время ехать обратно. Я удвоил темп. Мелки пастели вываливались из рук. Ребятишки с охотой доставали мне цветные огрызки. Когда для масштаба и для цвета я попросил одного паренька (при помощи, конечно, моей спутницы) попозировать мне, и он согласился, началось столпотворение. Поднялся галдеж, восторги, одобрения. Работать становилось невыносимо. Кое-как завершаю работу. Слышу, кто-то трогает меня за плечо. Мне протянули стакан красного вина. Я не посмел отказаться. Бокал предложили и Гале и Александру Михайловичу. Вино было отменное. Сам хозяин, худощавый, загорелый, средних лет, в жилетке нараспашку, держал наготове громадную бутыль. Галя перевела его реплику: «Вы такого в магазинах не купите. Это мы сами делаем». В голосе его чувствовалась гордость. Кто-то сунул нам троим по сдобной праздничной булочке. Рисунок окончен. Мы дружески прощаемся с милыми хозяевами улочки и спускаемся к машине. Этот рисунок — один из лучших в моей итальянской сюите.

Вечером 27 апреля.

Погода теплая, ровная. Соловей пел всю ночь. Глицинии в полном расцвете и уже начинают осыпаться. Балкон густо покрыт их лиловыми лепестками. Мне кажется, что соловьи здесь поют по-другому, несколько иных коленцев, но наши куда виртуознее, разнообразнее.

Пора цветения тут бывает два раза в год. Весной и осенью. Был в Форуме. Сделал рисунок черными чернилами и тростниковым пером. Получилось как будто не плохо. Доволен сам (что редко бывает со мной). Надо будет порисовать пером еще. Чтобы увидеть, а тем более изобразить Рим, надо уйму энергии, а где ее взять?..

Сегодня мы в гостях у Ренато Гуттузо. Я был готов к назначенному часу. В ожидании сидел и рисовал «Штаб Гарибальди». Слышу Налбандян зовет меня: «Надо ехать! Татьяна Фе-



доровна уже подъехала на машине». Все это произошло на полчала раньше. Почти бегу. По лестнице трудно. Прошу прощенья у Татьяны Федоровны. Тронулись. Наконец, мы у Гуттузо. Встречает нас его секретарь Тито. Высокий, флегматичный, с добрыми грустными глазами. Но вот и сам Гуттузо. Живое подвижное лицо, думающие и острые глаза. Мастерская не особенно большая. На мольберте картина, которую он сейчас пишет. Это огромный натюрморт в оранжево-розовых тонах. Тема: вещи его мастерской — пузырьки, бутылочки, тюбики, корзинка с молоком, еще что-то. Решает он все в ковро̀вом декоративном раскрытии с совершенно произвольным распределением предметов в пространстве. В мастерской тесновато. Много вещей. Тахта, столы, стулья складные, есть несколько и «ван-гоговских» стульев. На стене только одна репродукция — Дейнека «Оборона Петрограда». Рядом висят две фотокарточки: сам Гуттузо лет восьми и другая карточка в этом же возрасте — его жены. Далее видна маленькая картина: профильный портрет отца — писал Гуттузо семнадцати лет. И другая картина — натюрморт с бутылкой и еще что-то очень простое, почти примитивно написанное. Это работа восемнадцатилетнего Гуттузо. В конце мастерской — стол с огромными папками гигантских рисунков (как выяснил я после). Мы садимся. Начинается полуофициальная беседа. Переводит Александр Борисович Махов очень умно, живо и быстро.

Разговор начал Налбандян. Продолжал я: «Скажите, Ренато, как и в какой степени происходит перевоплощение вашего зрительного восприятия в образ пластический? Как происходит преувеличение, утрировка на картине? Ну, хотя бы у Пикассо?» Налбандян, по-видимому, счел упоминание имени Пикассо неуместным и высказался о нем резко, упомянув и про фильм о Пикассо. Гуттузо внимательно выслушал через перевод Махова и спокойно ответил, что по тому фильму, что демонстрировался у нас, нельзя судить о творчестве Пикассо. Постановщик фильма показал этого большого художника с особой стороны — чисто внешнего, декоративного, поверхностного ма-



стерства. Показал его идеалистичность, которая не характерна для Пикассо. Но тем не менее действительно Пикассо иногда доходит до карикатурности, до полного разложения формы. Защищая все же принципы трансформации (как он выразился), Гуттузо говорил, что нельзя подчиняться простой видимости. Явления жизни надо раскрывать во всей их сути и глубине, а для этого фиксация внешняя совершенно недостаточна.

Я спросил Гуттузо, как он относится к Ван Гогу. Он отозвался восторженно. Рассказал о музее Ван Гога в Антверпене, где очень любопытно сопоставлены ранние вещи художника с его поздними работами. «Какой невероятный рывок, — говорил он, — от темной гаммы и светотени к сияющему торжеству цвета».

В Москве Гуттузо очень понравились работы нескольких молодых художников. Гуттузо с симпатией отозвался о работах Дейнеки, но

преимущественных ранних. Собственный портрет, написанный П. Д. Кориным *, ему не очень нравился. Он деликатно пояснил, что ведь Корин работал почти в больном состоянии (Корин писал Гуттузо 30 сеансов и замучил и себя и его).

Показ работ Гуттузо начал с большого массивного ковра, сотканного по его эскизу. Ковер очень оригинален. Розово-серая цветовая феерия — сочетание треугольников, клинышков в замечательно красивом цветовом разбеге и расположении не имеет и намека на какое-либо изображение; нет даже орнамента, но есть великолепная стихия и даже какой-то своеобразный зрительный центр. Мы откровенно любовались. Гуттузо прокомментировал: «Очень трудно было его изготовить. Никто не брался, а его производство обошлось в два миллиона лир».

Примерно в этом же духе он делал и свой громадный натюрморт «В мастерской». Все предметы он изображал в полном взвихренном произволе, располагая и окрашивая их вне какого-либо ответа в натуре, все наоборот! В этой творческой воле чувствовалась какая-то особая логика, хотя неискушенному зрителю смотреть на это трудновато.

Гуттузо очень любит рисовать. Свидетельством тому явились несколько громадных папок, лежавших на особом столе в глубине мастерской. Рисунки преимущественно огромные, примерно в размер двух листов нашего ватмана. Он показал нам некоторые. В основном — обнаженные модели в очень сложных позах и очень лихо сделанные. Я не успел спросить, почему рисунки такие большие. Но объясняется, мне кажется, это тем, что на большом листе бумаги проще и удобнее рисовать размашистым, энергичным штрихом. Он рисует черным мелком беглой обобщенной линией, в каких-то местах делая некоторую тональную прокладку, размазывая пастель с фиксативом в размывку и цветной тушью. Неприятный анилиновый тон цветной туши почему-то радует его. Я и эту особенность его рисунков понять не смог. Однако рисунки очень интересны. Вот поясной портрет улыбающегося рабочего, не написанный, а скорее нарисованный на полотне. Острая, меткая характеристика. Было ясно видно большое умение рисовать, но художник, как бы пренебрегая этим, упорно искал обострения и раздумывал над каждым мазком, впрочем совершенно не в ущерб эмоциональности.

Он нам показал еще несколько, как видно, второстепенных работ, так как большинство его картин находилось в это время на какой-то выставке вне Рима. В общем, его мастерская имеет довольно скромный вид. У Д. А. Налбандяна или у Н. Н. Жукова мастерские куда просторнее и эффектнее.

Пребывание наше у Гуттузо было, по существу, мимолетным. Вопросы чисто творческого свойства, которые пытался задавать я, были несколько несвоевременными и случайными. Как было бы интересно с ним иметь длительную беседу. Но беседа в общем окончена.

Гуттузо решил нас угостить в одном из уютных ресторанов, остроумно заметив, что его название в переводе значит «Затибрие», как по-московски — Замоскворечье. Это старый Рим. Лабиринт узких улочек, сгусток простого окраинного римского быта. За столом разговор продолжался более оживленно. Говорили даже о поэзии. Меня откровенно удивило, что Гуттузо очень любит Есенина и меньше — Маяковского. Из молодых он упомянул про Вознесенского. Оказывается, переводы наших нынешних поэтов на итальянский язык есть, и не плохие как утверждает Махов. Расстались мы с Гуттузо тепло, по дружески».



РАЗДУМЬЕ ПЕРЕД ВЕЛИКИМ

Он отыскал у камня пульс.
У мрамора открыл он вены,
И жизнь он влил.
Неполно? Пусть!
Но трепетно и вдохновенно.
Пять глыб.
Пять мраморных миров,
Вздыбленные рукой титана.
Призыв их
Резок и суров, и свеж,
как дышащая рана.
Рабы живут. Их жизнь остра.
Бугрится плоть и рвет оковы
неудержимо,
из нутра.
И все для подвига готово!
Пять глыб.
Пять мраморных миров.

«Рабы Микеланджело»

Микеланджело считаю великим из великих. Его очаровательное и удивительное творчество для меня загадочно.

Когда я приходил в Сикстинскую капеллу, подолгу рассматривал и любовался его работами, всегда возникала мысль о титаническом его труде.

Как он работал? Как рождались эти несметные образы духовной силы и совершенства? Какое было состояние у самого творца-подвижника?

Да, поистине это подвиг художника-титана. Задерживаясь иногда в капелле, я с карандашом и блокнотом подсчитывал количество фигур его росписей. Даже простой подсчет был труден. Туристы с удивлением поглядывали на меня — видимо, я выглядел забавно за этим занятием.

Известно, что Микеланджело работал над росписью Сикстинской капеллы четыре года. Мне было интересно хоть приблизительно представить темп его работы. Известно также, что работал он от зари до зари. Но и это еще мало что говорит. Ему надо было слезать с помоста, на котором он работал лежа, и снизу проверять общее впечатление. Часто ли он спускался? Вероятно, нет. Ведь на это уходило бы много времени. Значит, он работал почти в упор и сразу, наверняка. Поразительно!

А подготовка к тем или иным композициям и фигурам ведь тоже заняла немало времени! А работа над эскизами?..

Наконец, его собственное замечание: «Затылок прирос к спине». Значит, резко запрокинутая голова была долгое время его постоянным положением.

Как все это понять? Загадка.

Но вот я, наконец, как будто бы сосчитал: плафон Сикстинской капеллы содержит около 110 композиций отдельных группировок, включающих около 250 фигур. Если считать, что Микеланджело работал четыре года, то есть 1460 дней, то при делении получается примерно 14 дней на композицию и 5 дней на фигуру. Это не учитывая всех промежуточных работ, эскизов, деталей и предметов антуража. Наконец, спуск с лесов вниз и другие дополнительные расходы времени и, наконец, то, что он работал эти четыре года с некоторыми перерывами...

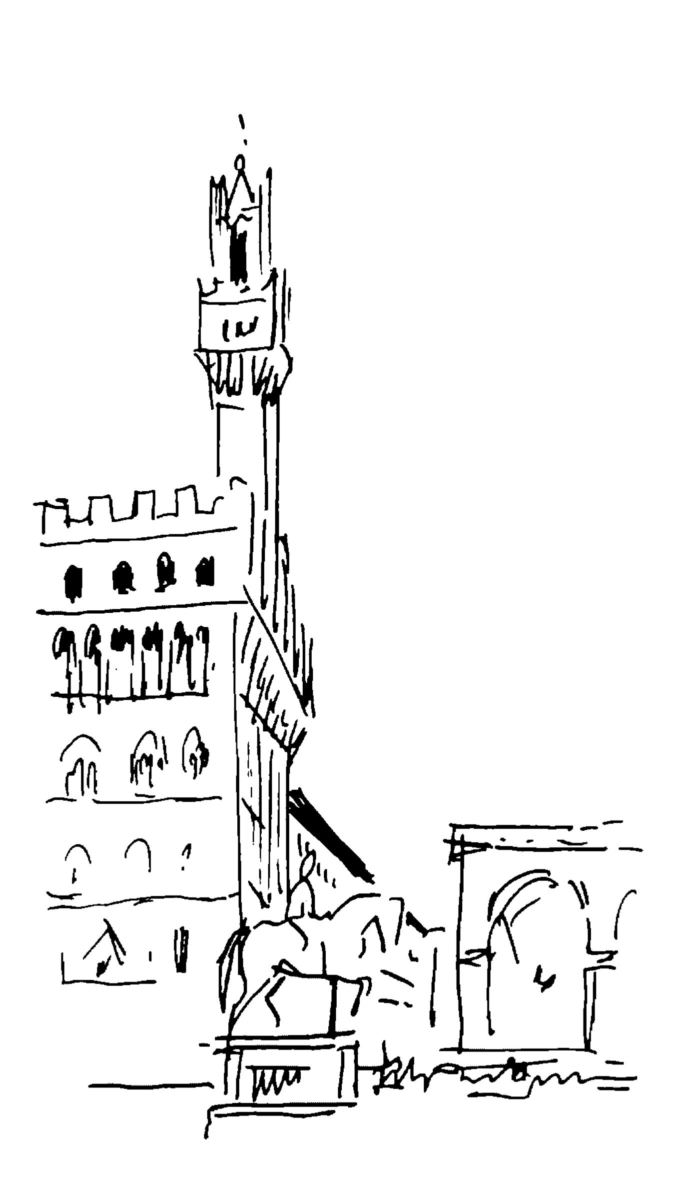
Эта быстрота феноменальна. Сказочна.

Для некоторых фигур у него были сделаны картоны, рисунки с натуры, но все остальное он создавал, по-видимому, не прибегая к проверке по натуре, писал сразу, наверняка. И это, конечно, делает еще более невероятным темп его работы.

Любопытно, что его вольности в трактовке человеческого тела гораздо чаще встречаются в живописи (то есть в данном случае в росписи плафона Сикстинской капеллы). В скульптуре он гораздо более строг (в смысле формы). Чем это объяснить? Не тем ли все-таки, что, работая над плафоном чрезвычайно быстро, он кое-что оставлял без необходимой проработки? Или, может быть, тем, что он трехмерность скульптурной формы чувствовал острее, то есть был все-таки преимущественно скульптором?

Второй загадкой для меня является удивительное сочетание в творчестве Микеланджело феноменального знания и острейшего ви́дения живой натуры (я подразумеваю человеческое тело) с весьма порой заметной произвольной трактовкой пропорций, мускулатуры и даже анатомических подробностей. Как понять, что руководило художником в этом? Его эмоцио-

палаццо Веккио
(Ратуша)
пьяцца
Синьории
пиацца дель
- Синьории



нальный порыв, ломающий рамки познаний, или расчет художника, в силу своих творческих, пластических задач, нарушающий чисто натуралистическое ви́дение, утрирующий необходимые формы?

По-видимому, и то и другое. Примеров свободного обращения с трактовкой объемной формы и пропорциями у Микеланджело можно насчитать очень много, и они лежат как бы в двух разных планах. Одни из них явно являются результатом подчеркивания пластического замысла, другие — некоторого пренебрежения к буквальной точности. Впрочем, результаты совпадают. Свое феноменальное знание тела Микеланджело использует в работе как бы играючи. И этот своеобразный артистизм гениального мастера в некоторых случаях выглядит прямо-таки курьезно. В одной из центральных композиций плафона Сикстинской капеллы — «Изгнание из рая» — обращает на себя внимание строение и характер фигур Адама и Евы: они почти ничем не отличаются друг от друга. Может быть это обстоятельство, так сказать, определяется их единосущностью? Не думаю. Если рассматривать внимательно все остальные фигуры, бросается в глаза, что и в них очень часто художник нарушает обычные представления о возрасте, поле и индивидуальной характеристике. Например, встречаются амуры и купидоны с мощью и пропорциями великанов. Это все, по-моему, говорит о том, что художник ставил своей задачей не фактическое соответствие размеров и выражений, но художественное, то есть язык формы. Не оптическую правдивость, а ритмическое и пластическое соответствие. Это было для него главным. По-видимому, это и является основой его гениального мастерства, если говорить о форме. Сюжеты и темы у него так грандиозны (хотя бы в Сикстинской капелле), что о них здесь говорить нет возможности.

И вместе с тем в скульптуре, хотя бы в «Мадонне Медичи», он вдруг увлекается поэтизацией индивидуальной характеристики при всей монументальности образа.

Будем ждать от наших искусствоведов исследования и этих загадок творчества великого из великих.

РОДНОЕ

Большое виднее издалека.
Попробуй, мой друг, посмотреть сквозь века
На подвиг холопов и мужиков...
Увидишь, талант у народа каков!

. . . .

Рождались, как чудо-богатыри,
За броней кремлевой — монастыри.
И каждый на диво построенный храм
Стал славой безвестным своим мастерам.
Так чудо-ваятели, чудо-творцы,
Свои поострив топоры и резцы,
Воздвигли в веках не поповский оплот,
А песнь про талантливый русский народ.

Переславль, 1960

Когда-то давно, с кем-то был у меня такой разговор:

— Слышал, собираешься в туристскую поездку за рубеж?

— Да-да, предстоит увидеть много интересного!

— А ты в Кижах бывал?

— Нет...

— А в Ферапонтове монастыре?

— Нет.

— А на Байкале был?

— Нет.

— А в Армении? В Закарпатье? В Казахстане?

Разговор был короткий, но смысл его был бесконечен. Не знать, не видеть великолепия пейзажа родной страны, не любоваться замечательными памятниками древнего зодчества родного народа! Стало горько, стыдно своей слепоты, ничем неоправданной лености.

Этот разговор был для меня как удар обуха по голове. Но он и встряхнул меня, пробудил туманную мечту, дремавшую уже много лет среди несвершенных намерений.

С тех пор я пытаюсь наверстать упущенное. Как умею, как могу. С тех пор иному отъезжающему за границу товарищу говорю те же слова упрека, что некогда слышал сам, что, по сути дела, смутно носил на душе многие годы. Из этого разговора сама собой вытекает мысль: туристские фирмы и наш Интурист, через множество всяких препон организуют поездки из страны в страну за тысячи километров. Ходят там наши товарищи и диву даются, глядя на развалины Форума и Колизея, на мощные силуэты пирамид, на сказочные небоскребы. А ведь будем говорить откровенно: родное-то не менее важно знать и изучать, чем зарубежное. Достоинства отечественных ценностей не пропагандируются и не показываются еще так широко и убедительно, чтобы это стало всеобщей насущной потребностью. Неважные дороги, мало гостиниц да и некоторые памятники находятся еще в запущенном состоянии.

Трудно определить, что именно заставило меня горячо помогать этому делу. Быстрое разрушение некоторых памятников просто на глазах, действия людей, способствовавших этому разрушению, приводили меня прямо-таки в содрогание.

Многочисленные случаи подобного рода естественным образом родили идею создания добровольного общества охраны памятников культуры. Нашлись инициаторы этого дела, конечно, из среды художников, и идея пустила корни. Но до осуществления ее было еще далеко. На почве возросшего интереса к памятникам русской архитектуры возникла в Москве Межсекционная комиссия и вскоре, в Академии, Комиссия по охране памятников культуры. Общественность начала активизироваться. Группа энтузиастов посвятила себя этому делу в полной мере.

Я считаю своим долгом сказать здесь хотя бы о некоторых из них. Это люди особого внутреннего склада. В наше время, когда еще нередко встречаются такие формулы воинствующего практицизма: «А что мне будет от этого?», они измеряют свою деятельность совершенно обратным образом: «Все, что могу, безвозмездно отдам этому трудному делу...»

Любовь, увлеченность, страсть — главные их черты. При общей широте взглядов на жизнь люди этого склада целеустремленны и даже «узки» в своем вдохновенном увлечении. Коллекционеры, музейные работники, ученые, поэты, писатели, художники — трудно очертить круг их профессий. Они, по существу, могут встретиться где угодно.

В первую очередь мне хочется рассказать об архитекторе-реставраторе Барановском. Всю

Ночь. Переславль-Залесский. 1960







Дворик в Переславле-Залесском. 1959

свою долгую жизнь он посвятил спасению памятников, их охране и реставрации. На этом пути были препятствия и ушибы, порой тяжелые ушибы. Но пыл его ума и сердца не охлаждался ни на минуту. Для себя, для своего положения он не заработал ничего. В материальном и бытовом отношении он только терял. Нет, это не служащий в обыденном понятии. Если надо, он, не задумываясь, может работать и десять и двенадцать часов, а то и круглые сутки. А ему уже за семьдесят. На пенсию он и не думает уходить — идет борьба, какая уж тут пенсия! Ему принадлежит огромный список спасенных и реставрированных работ. Он неутомим, нетерпелив и нетерпим. У него есть и недоброжелатели, ибо его жесткая, фанатическая принципиальность многим не дает покоя. Но он убежден в правоте своего дела, он живет в полной мере для родины и для народа, он трудится для своих современников и для потомства, жертвует себя целиком ради благородной задачи.

Необходимо сказать и о Варганове. Не будь Варганова, не было бы у нас города-музея Суздаля вот таким, каким мы его видим сейчас. В самые трудные годы, будучи длительное время директором Краеведческого музея, он вкладывал все свои силы в сохранение города-заповедника. Он писал заявления, доказывал, докладывал, протестовал, просил, выполнял, отвоевывал. Делал сам исследования, создавал проекты реставрации. Хочется вспомнить и горячую деятельность в защиту памятных мест художника Божко.

Из молодых энтузиастов я хочу здесь упомянуть художника-керамиста П. Розова. Вот уже несколько лет его обуревает страсть — снимать киноаппаратом памятники архитектуры, преимущественно древней. Забрасывая свою основную работу, в ущерб своим материальным делам, путешествует он по захолустьям, по заповедным и «медвежьим углам», создает

Алексеевский монастырь в Угличе. Церковь Дивная. 1945





Пушкинский дуб в Михайловском. 1950-е гг.

фильмотеку большой научно-художественной ценности. Ничего кроме трудностей, неудобств и упреков семейных. Но его работу заметили многие творческие организации, поддержали его усилия.

Однажды мне позвонили: «Алексей Михайлович, беда! В Карелии начали жечь деревянную старинную архитектуру. Предназначены к сожжению 116 памятников, среди них есть и шедевры». Надо было действовать немедленно. И вот началась писанина: письма, протесты, просьбы. Необходимо было документально подтвердить это сообщение — сделали. Недели две бились, как в лихорадке. Нашей Комиссии по охране памятников Академии художеств СССР помогли Отдел охраны памятников Министерства культуры СССР и соответствующая комиссия МОССХа. Принял горячее участие в этом и Владимир Александрович Серов. И вот результат: уничтожение приостановлено. Кому-то дан выговор за произвол в охране карельских памятников зодчества. Это была наша крупная победа, и мы ей радовались вместе со всеми, кто нам помогал.

А вот еще случай. В Петергофском парке, в Ленинграде, намечалась постройка громадного ресторана как раз в самом центре парка. Для этого надо было снести сто пятьдесят вековых громадных деревьев и нарушить всю планировку парка. Общественность подняла тревогу. Начались хлопоты, и эта нелепейшая затея была приостановлена. Защищают памятники крупнейшие художники, писатели, ученые, поэты, музыканты, педагоги, рабочие, служащие, студенты... Раз борются, значит кто-то неправ. И ошибки исправляются.

ЛЕСНЫЕ ДИКОВИНЫ

Если корень упавшего дерева
Обсосала седая волна,
Это значит, что кто-то теперь его,
Может быть, пробудит ото сна.
Может быть, он от влажности шелковый
Уже лег на сырую кугу,
Может быть, уже кто-то нашел его
На далеком глухом берегу.
И понес будоражить и радовать,
Разрушать успокоенность глаз,
Стал искать в нем и что-то угадывать
И готовить его напоказ.
Может быть, на улыбку невольную
Он ответит такие слова,
Первородные,
Многодольные,
Что умершая плоть,
Деревянная плоть,
Словно хлеба ломоть,
Будет снова и снова жива.

«Корень», 1958

Вы читали мою книжку «Лесные диковины»? В этой книжке я говорю о скульптуре из корней и сучков.

Занимаюсь я этим давно. Горячая любовь к родной природе родила это увлечение. Лес, бесконечное количество чудесных природных форм... Можно ли пройти равнодушно мимо? Манят к себе и благоухающий, нежный цветок на тонкой ножке, тянущий к свету свой венчик с росинкой в середине, и вычурные, сказочные очертания выкорчеванного буреломом пня.

Мне казалось, а сейчас я в этом уверен, что, собирая диковины леса, я обогащаю свое представление о пластике живой материи. Если многие мои последователи подходят к работе из сучков и корней как к увлекательной забаве, то я смотрю на это дело совершенно иначе. Что-то новое вошло в мою мастерскую. Какие-то формы удивительно острых и сильных ассоциаций. Я, откровенно, порой уставал от оптически точного вúдения. На свободном формообразовании сучков и корней отдыхал глаз, и восприятие пополнялось новыми, еще не ведомыми доселе впечатлениями.

Видели ли вы когда-нибудь поверхность дерева (любого) после осторожно снятой коры? Это необыкновенно красиво. Особенно хороши обнаженные корни сосны. Их золотистая как бы полированная поверхность — подлинный предмет для любования. В любой скульптуре из любого материала невозможно найти такого благородства и богатства оттенков, такого свободного дыхания пластики, но когда к этому очарованию самого материала дерева присоединяется еще образ с определенной ассоциацией, то скульптура становится весьма выразительной. Нет, скульптура из корней не занятие от нечего делать. Это целая система образного ассоциативного искусства из целых природных форм дерева.

У меня в мастерской висит мой натурный рисунок лежащего зубробизона. Когда я сделал из корней березы лежащего испанского быка и невольно сравнил его с этим рисунком, то первая мысль была: а ведь гораздо более выразителен бык из корней, несмотря на свои естественные неточности. Что же это за явление? Как понять это совершенно отчетливое впечатление? Совершенно точное изображение явно проигрывает перед ассоциативным образом свободного формообразования дерева!

Мне могут возразить, что эти два изображения несравнимы. Да, но я хотел бы продлить мною начатую мысль так. Ассоциативное искусство — так назвал искусство из корней Сергей Владимирович Образцов. Позволю себе немного остановиться на этой мысли.

Мой глаз всегда, очевидно, был и есть слишком точен. Точность руки и глаза, с одной стороны, слишком твердо держали меня около форм натурных — в очевидный ущерб для фантазии, выдумки, изобретению. Силы изобретательские просились наружу. И если этот выход не был найден в моем графическом искусстве, то он нашел себе дорогу именно здесь, в искусстве скульптуры из корней.

Искусство ли это? Может быть, это просто занятное рукоделие? Когда ко мне в мастерскую приехал выставком, отбиравший работы на выставку, посвященную сорокалетию Советской власти, я решил представить своего еще нигде не показанного Дон-Кихота (из кор-

ней). Председателем выставкома (скульптурного) был Е. В. Вучетич *, членом — М. Г. Манизер *. Любопытно сопоставить, как отнеслись к моему «Дон-Кихоту» оба эти крупные мастера. «Дон-Кихот» был принят сразу, без обсуждения. Вучетич пришел от него в восторг. Он обнял меня и поцеловал, поздравив с успехом. Манизер отнесся к «Дон-Кихоту» весьма сдержанно: «Да, но это не скульптура»,— заметил он. Я признаться был и обрадован и удивлен такому отношению Вучетича. Казалось бы, именно такой художник, как он, не должен был бы мою вольность трактовки принять одобрительно.

Искренняя заинтересованность Вучетича подтвердилась и дальше. На торжестве 200-летия Академии художеств, когда мы все, естественно, немножко выпили вина, Вучетич подошел ко мне и долго оживленно упрашивал продать ему «Дон-Кихота», продолжая восторгаться этой моей работой: «...Лаптев, продай — заплачу как следует. Ведь будет находиться в хорошей коллекции...» Я отказался продавать. Затем еще несколько раз, уже после, он обращался ко мне с этой же просьбой. Любопытно, что Василий Алексеевич Ватагин, так хорошо чувствующий природные формы дерева, заметил, когда посмотрел «Дон-Кихота»: «А зачем из корней, если можно просто вырезать из дерева?..» Старик тут явно не ощутил специфику средств изображения. Мы даже немного поспорили. В книге отзывов выставки о Дон-Кихоте было сказано много хорошего.

Итак, ассоциативное искусство. В чем его смысл? Почему оно так нравится зрителю? Серьезно ли нравится или только как шутка, гротеск? Недосказ, намек? В нем заложены большие качества зрительного восприятия (аналогии, конечно, есть и в музыке, и в балете, и в литературе). Но понимать это надо очень широко.

Художник не может видеть все и изображать все (только самые сильные фотообъективы справляются с показом всего). Каждый художник отбирает из видимого только то, что ему свойственно видеть. Замечательный пример тонкого отбора мы видим в принципе монументального обобщения форм у румынского художника Корнелиу Баба *. Его рисунок точен, но вместе с тем замечательно обобщен. Пожалуй, то же можно сказать и об иллюстрациях Дубинского *. Кажется мне, что приводить другие примеры не стоит. Вопрос и без этого ясен. Но вот с понятием намека дело обстоит сложнее. Намек не предопределяет снайперской точности изображения. Намек только наталкивает, приближает к истине. Ведь если вдуматься, на нем в литературе строится метафора, то есть сравнительные образы. «Сокол ясный», «лебедь белая» — в фольклоре ведь тоже своеобразный подсказ, намек. Если взять наброски самых сильных рисовальщиков, вернее рисовальщиков самых разных почерков, то в этих их набросках несомненно будут неточности, хоть и разные по своей сущности. Набросок дает намек более или менее выраженный, и в этом все очарование наброска. Намек — лаконичен, и это одно из главных качеств наброска.

В своих скульптурах из корней я мучительно искал в природе отклик на мои представления о возможных деформациях в намеке. Явственно выраженные фигурки я отбрасывал. Лишь острый образ интересовал меня, лишь удачная метафора.

Я помню, как на персональной выставке Коненкова, вскоре после его приезда из-за рубежа, небольшие фигурки из корней, поганки, леший и еще какие-то меня буквально ошеломили. В них чувство формы материала дерева было очень отчетливым. Это впечатление дало, наверное, толчок моему увлечению. К работам Эрьзи * из корней «квабрахо» (мексиканское вымершее дерево) у меня было отношение несколько иное. Мне нравились его оригинальные, сильные по исполнению работы. Материал дерева звучал в них очень сильно, но... как-то не полно. Эрьзя не почувствовал все очарование пластики дерева, всю полноту его богатейших возможностей. К тому же было какое-то однообразие в жанре. Изображенные лица чем-то напоминали друг друга.

В скульптуре из корней возможны различные методы. Аркадий Александрович и Коля Пластовы категорически отвергают какие-либо искусственные добавления к естественным

скульптурам самой природы. Николай Николаевич Черников, о котором я упоминал в своей книге, наоборот, преимущественно конструирует, компонует свою скульптурную фигуру из нескольких частей. Я мысленно пошел еще дальше: думаю сделать целую портретную голову из освобожденной от коры поверхности дерева — нечто вроде инкрустации или мозаики из дерева. Предполагаю, что это будет очень интересно: ведь дерево без коры зачастую имеет неповторимо красивую поверхность, всегда окрашенную в легкие теплые тона. Сочетания кусочков дерева могут стать как бы облицовкой большой объемной скульптуры. При ближайшей возможности я приступлю к этому трудоемкому эксперименту.

Приведу некоторые выдержки из моей книги «Лесные диковины», изданной в 1959 году Детгизом:

«Русская зима! Кто не знает ее сверкающих, белоснежных красот? Пушистые покровы, окутывающие все кругом — каждое дерево, каждую кочку — преображают нашу родную природу неузнаваемо. Но в то же время как все это знакомо и близко чувству русского человека, горячо любящего и зимний морозец, и похрустывание снега под ногами, и белые просторы равнин, и лес в его торжественном зимнем облачении.

Посмотри на это зимнее великолепие! Оно ласкает и радует глаз; но если ты углубишься после обильного снегопада в лесную непроходимую глушь, то найдешь там еще не виданные проказы и затеи нашей русской матушки-зимы.

Выбрав солнечный денек, вооружившись блокнотом и карандашами, захватив с собой помощника с фотоаппаратом, я отправился в лес на небывалую охоту.

Недавно прошел обильный снегопад. Последующий мороз сковал его покровы, закрепив прочной корочкой. Но сильный ветер, поднявшийся после снегопада, ревностно принялся дорабатывать уже наметившиеся изваяния. Он с силой обтачивал все наименее прочное и случайное, смелой рукой прошелся по хрупким снежным формам. Смахнул опушение с мелких сучков и веточек и оставил лишь необходимое, самое главное, по своему усмотрению. Картина получилась невиданная. Углубившись в чащу лесной глухомани, мы остановились как зачарованные: на кустах, на валежнике, на ветвях различных деревьев, повсюду — белые изваяния. Казалось, что они были выточены из какого-то небывалого драгоценного мрамора, как будто светящегося изнутри ровным искристым светом.

Мороз и ветер создали эти изваяния, оставив их покоиться на стыках сучков, на лапах елей и еще на каких-то неведомых естественных опорах, отделив, обособив одно от другого.

Скульптур было такое множество, зрелище было столь торжественно и грандиозно, что просто разбегались глаза в этом лесном музее.

Фото 1958 г.




А. Л. 58.

Чтобы рассмотреть их подробно, зарисовать и снять самые интересные, надо было пробраться к ним поближе. Снег был рыхлый. Лыжи утопали, цеплялись носами за валежник, скрытый под снегом. Нам пришлось снять лыжи и так, проваливаясь по колено, продолжать необыкновенную охоту.

Это было хоть и трудно, но очень увлекательно. Мы шаг за шагом приближались к цели. Постепенно среди белоснежного сверкания одна за другой стали открываться причуды матушки-зимы. Вот среди тонких сучков орешника расположился белый лебедь. Я спешу его зарисовать — впереди еще много интересного, а день уже на исходе. А вот поросеночек — беспомощно повис на тонких ветках; дальше — белая куропатка.

...Среди бурелома виднелась наполовину сломленная ель. На ней из снега образовалась фигура сказочной старухи. Говорю фотографу: «Глеб! пробирайся вон к той бабе-яге, снимай ее на фоне неба, так будет четче...» Глеб с великими трудностями подобрался, прицелился, снял.

Продолжая рисовать, я делал указания фотографу: «Сними вон того горностая! А затем белого медвежонка, направо внизу на осиннике!» Медвежонок был очень забавным: он как бы лез по стволу дерева куда-то, но задержался в раздумье.

Кругом полная тишина, дивное зачарованное царство!..

Пробираясь к «добыче», надо было не раз нарушить зимнее убранство. Кустарник качался, ломались мелкие веточки и белоснежные изваяния, распадаясь, сверкающими каскадами обрушивались на наши головы. Попадались и сказочные звери непонятных пород и названий. Тончайшая ювелирная работа природы порой была совершенно удивительна. Мы сняли, например, снежного удава, грациозно расположившегося на тонких ветвях какого-то кустарника. Было невозможно угадать, как держится эта хрупкая снежная форма.

Двигаться по снегу было очень утомительно. Голубоватые тени стали сгущаться. Собрано уже немало интересного. Пора кончать эту «небывалую» охоту.

Сосны у пруда. 1958



Мы выбрались из белоснежных трущоб, стали на лыжи и направились в обратный путь. Вдоль дороги шел забор. На столбиках образовались снежные шапки. Да ведь это тоже чьи-то фигурки! И вот я уж рисую их. Это были два старичка-лесовичка. Один веселый, улыбающийся, другой о чем-то тоскующий.

Удивительно! Вблизи города существует этот особенный сказочный мир, а о нем мало кто догадывается или знает. Ни одной лыжни, ни одного человеческого следа я не встретил.

Радостно было запечатлеть хоть чуточку этой земной сказки. И думалось мне: пригреет солнце, дунут ветры, и, может быть, уже завтра исчезнет без следа это зимнее редкостное очарование. Неужели нет возможности у человека овладеть этими лесными чудесами, чтобы украсить ими свое жилище и постоянно любоваться на них?

Но если зимний лес мог только разжечь игру моей фантазии, раззадорить творческую мечту, не дав в руки ничего осязаемого, то зато все это мне щедро преподнес лес летний».

Эта книга имела успех. Приходило много благодарственных писем от людей самых разных возрастов и профессий. И хотя в печати отзывов о ней не было, некоторое огорчение от этого щедро перекрывалось письмами. Конечно, мне было очень приятно их получать. Чувствовать, что у тебя большая читательская аудитория, что твой труд нужен народу — не есть ли это самое большое счастье?

Я приведу здесь лишь две выдержки для того, чтобы показать, как читатель отзывчив на голос сердца художника.

«Уважаемый Алексей Михайлович!

С большим удовольствием в нашей семье прочли Вашу книгу «Лесные диковинки». Вот уже несколько лет мой муж занимается вырезыванием из корней и веток разных причудливых фигурок... У нас есть страус, чертик, пеликан, оленья голова с очень красивыми рогами и кальмар и много других. Все началось с найденного корня, который точно напоминал голову лошади.

Муж обычно не задает себе заранее цели создать какую-либо фигурку, а просто вдруг попадется корень, удивительно похожий на что-нибудь. Сначала в семье он один только видел черты фигурок, скрытые в корне или ветке, а теперь мы все настолько полюбили все фигурки, что они стали для нас живыми и любимыми.

Мы часто ходим в лес, и он для нас преобразился, мы научились видеть красоту природы, ее мудрость и ее загадки.

Когда наш папа делает фигурку, мы все принимаем участие, конечно, только советами. В доме у нас нет никаких других украшений, кроме «лесных диковинок». Даже полочка для них сделана из кривой ветки березы.

Способ изготовления такой же, как и у Вас. Только спор у нас идет все время: нужно ли красить. Мне лично больше нравятся фигурки с естественным цветом, а моему мужу и всем нашим знакомым — крашеные.

И еще. Вот если фигурке требуются волосы, например русалке, хорошо ли брать настоящие волосы?

Мой муж по профессии врач, он считает, что его фигурки — сугубо личное дело и из скромности боится Вас затруднить даже чтением письма. А мне бы очень хотелось, чтобы кто-нибудь еще их увидел. Мне вообще доставляет большую радость показывать наших любимцев людям.

Я посылаю очень неважную фотографию изделий, другой, получше, у нас нет».

Это было письмо из Полоцка от семьи Георгия Иосифовича Певзнера. Я процитирую здесь и другое письмо от члена-корреспондента Академии медицинских наук, профессора Талызина Федора Федоровича:

«Глубокоуважаемый Алексей Михайлович!

Должен Вас поздравить с выходом прекрасной и увлекательной книги «Лесные диковины», которую я прочитал единым махом от корки до корки. Она прокралась в самую глубину сердца и там засела из-за того, что попала в цель, задев мою привязанность вот к таким же поискам лесных диковинок, возникшую так же, как и у Вас, случайно, в подмосковном лесу. То корешок, превратившийся в зверька, то лягушка, возникшая из березовой «губы» и т. д. Сначала я, а потом и сын, ныне врач —



Несжатая рожь. 1962

Костя, оказался зараженным этой страстью к поискам очертаний зверей в наплывах на стволах, на раскоряченных пнях и сучьях. Наша дача превратилась в центр паломничества босоногих мальчишек, с интересом рассматривавших «лесных духов», которых мы установили у себя в саду и развесили на деревьях.

Вероятно, у Вас уже нет отбоя от словоохотливых читателей, заваливших Вас письмами. Но ведь это следствие того, к чему Вы как раз и стремились в Вашей книге. Вам действительно удалось показать, как много поистине прекрасного и неожиданного можно найти в узорах заиндевевших окон, в комочках снега, в мозаичных рисунках фанеры. Книга пробуждает любовь к природе, смекалку, выдумку, воспитывает художественные склонности у юношества, да и у нас, кто постарше. Было бы чудесно, если бы Вы нашли время расширить объем книги раза в четыре, ведь Вы имеете наверняка много собственного иллюстративного материала, Ваши рисунки, фото и т. д. Книга была бы принята читателями с еще бо́льшим восторгом и интересом. Проглотив, как удав кролика, Вашу книгу, я давал потом ее читать своим домашним, друзьям, у меня ее рвут из рук и сейчас, и я опасаюсь, как бы не зачитали совсем и не порвали бы нить моей агитации за Вашу идею познания красот природы с такой необычной стороны.

Жалею, что за годы своих предыдущих странствований по белу свету, я как-то мало обращал внимания на эту подчеркнутую Вами сторону общения с природой. А ведь мне удалось повидать и «обшарить» леса и джунгли таких стран, как Индия, Цейлон, Афганистан, Иран, Ирак, Албания, Мексика, США и другие места. Правда, я привез поделки из стекла из Египта (кобра), Англии (кенгуру), есть поделки из черного и другого дерева из Кении, из Индии и с Цейлона, но ведь я мог бы в иных местах отыскать немало интересного...»

Как много у нас людей, любящих искусство и природу!

ДОН-КИХОТ И САНЧО ПАНСА

Когда
Налетает раскованный враг
И слышу я
Крик коряг,
Слышу из их
Безыскусственных уст
Хрип,
Хряск,
Хруст.
Я сразу на помощь,
На помощь иду
И трудную думу веду на ходу:
«Дерево, дерево!
Кто же теперь его
Будет носить в колыбели зрачков?»
Нет!
Не поможет, наверное, дереву!
Тот,
Кто любил его все до сучков.
Я слышу —
Оно взывает о помощи
И о том еще,
Чтобы я его спас
Хоть на миг, хоть на час,—
То,
Что родилось порадовать глаз:
Эту игру затвердевших мгновений,
Целые речи живых ответвлений —
Стыки,
Узлы
И бугры,
Спасения ждущие,
Звонко зовущие
Из-под покрова коры —
Мои
Миры.

«Мои миры», Москва, 1959

Все мои скульптуры из корней родились в лесу. Лес им дал форму, которую заметил глаз и доработало воображение в большинстве случаев почти сразу на месте. В большей или меньшей степени их надо было дорабатывать дома, уже чисто физически.

Самым сложным был верблюд, которого я сделал примерно из пяти отдельных частей. Но пока что сами находки говорили о своем предназначении и рождали во мне замысел. Но вот возникла мысль сделать большую скульптуру из корней, воплотив в ней заранее задуманный образ, может быть, какого-нибудь литературного героя. Выбор пал на Дон-Кихота.

Рыцарь печального образа с детства был одним из любимых мною. Когда я представил его себе сделанным из корней, мосластых, бугристых, извилистых и плавных, то весь он на своем Россинанте как-то естественно слился с характером самого материала. Казалось только, что будет трудно найти все части с их необходимой выразительностью и взаимосвязью. И вот я поехал на поиски, чтобы отыскать сначала места корчевок. Мне посчастливилось. На одном уединенном шоссе, где проводилась высоковольтная электролиния, я обнаружил целые навалы корней.

Оставив машину на обочине шоссе, взяв с собой ножевку и топорик, я направился на «охоту». На тщательный осмотр корней просто не было времени, да и трудно было сообразить сразу, что может пойти в дело.

Вокруг меня громоздились в бесконечном разнообразии извивы и изгибы буровато-серых корней, обмытые и обветренные, так что земли на них почти не было. Это облегчало дело. Все равно глаза разбегались, хотелось поскорее все оглядеть. Я срубал и отпиливал все наиболее интересное. Трофеи набирались необыкновенно быстро. Больших корней я решил не брать — места в машине было немного. На одной полянке, окруженной стройным дубняком, навалы корней были особенно велики. В окружении расцветающей весенней природы, первой едва заметной зелени и розовато-серебристого пуха, темные, обнаженные извивы корявых корней выглядели особенно контрастно. Я подошел, осмотрел корни, пробуя крепость древесины топором. Отрубил один конец. Невдалеке стояло колхозное стадо. Крестьянки с подойниками доили коров. Ко мне подошел пастух в выцветшей военной гимнастерке: «На что оно вам?» Скажу откровенно: эти вопросы порядком надоели. Нужно было сразу ответить что-то безусловно подходящее и вразумительно, и я буркнул, не особенно задумываясь: «Для исследования!» Пастух посмотрел на меня искоса, затем повернулся и медленно пошел к стаду. И тут же я пожалел, что не рассказал пастуху подробно о моей работе с корнями, о том, как рождаются из обрубков дерева фигуры людей и животных.

Постепенно набралась целая машина корней. Что из них буду делать — пока что не знал, но чувствовал, что прок будет.

Дон-Кихот. Скульптура из корней. 1954.





В мастерской не менее трех дней рассматривал свои лесные находки. И что же? Из этой одной поездки я привез для Дон-Кихота почти все необходимое: и голову Россинанта, и фигуру Дон-Кихота, и все необходимые части того и другого. Но самое трудное было еще впереди.

Даже очень удачные отдельные части не сразу соединялись между собой. Надо было их приклеивать с большой осторожностью, предварительно все обдумав и решив. Когда приходилось отрезать лишний конец или вырезать углубление, можно было и испортить сучок. По ходу работы постепенно требовались промежуточные, добавочные вставки для заделки случайных впадин и выемок.

Для большего удобства я обложился со всех сторон корнями и постоянно их пересматривал при надобности. Мне казалось иногда, что я

Голова ослика

Санчо Панса и ослик. Скульптура из корней

конструирую какую-то сложную машину полуживого организма. В прилаживании одной части к другой необходимо было, помимо соответствия, соблюдать ту общность и цельность, без которой невозможно ни одно произведение искусства, тем более из корней. Это была настоящая головоломка — перебрать пришлось сотни промежуточных деталей.

Главные части я скрепил на деревянных крепких (из бука) штырях, для чего предварительно проворачивал в соответствующих местах дырки. Между частями делал тонкую ватную прокладку, обильно смоченную клеем «БФ-2». Соединив части, накрепко связывал их веревкой в нужном положении и давал склейке просохнуть. Так шел своеобразный монтаж.

По ходу работы возникали вопросы: какое движение придать ногам? Какой наклон головы у Россинанта? Какой жест придать рукам Дон-Кихота? Это все относилось к задачам выразительности общего решения, то есть, по существу, к самому главному. При этом надо было мысленно видеть всю скульптуру в законченном виде.

Конечно, мой образ Дон-Кихота не рождался из ничего. Классический портрет Дон-Кихота, сделанный знаменитым французским иллюстратором Гюставом Доре, был для меня отправной точкой. Не бесследно прошли просмотры двух кинофильмов о Дон-Кихоте — один фильм французский, с участием Шаляпина, другой наш, с участием Черкасова. Шаляпин дал образ настолько сильный и выразительный, что до глубины сердца растрогал всех бывших на просмотре. Я видел слезы на молодых и пожилых лицах. Рыцарь возвышенной мечты и безупречной совести был показан без малейшей карикатурности. В нем простота сочеталась с величием, добродушие с гневным протестом против людских пороков. Он был комичен порой, но не смешон. Как бы ни был обаятелен Шаляпин — Дон-Кихот, все же его сценический вид не мог подсказать мне должного решения до конца. Характер материала корней поневоле вел к обостренности гротеска, к чему ближе, пожалуй, были рисунки Домье. Хотя все уже было решено и осталось только собрать всю фигуру, работа шла медленно.



Лошадь. Набросок

Но вот подготовлены все части, вплоть до мелочей. Я решил заранее их все просмотреть. Для некоторого укрепления гниловатых мест я все части положил в бак с натуральной олифой. Сделал это неудачно: корни пропитались настолько обильно, что как я ни стирал тряпкой появившийся маслянистый блеск, как ни смывал его скипидаром, спиртом и ацетоном, он все-таки остался.

Были такие случаи: просматривая запасы корней, я вдруг обнаружил заднюю ногу Россинанта в почти готовом виде, значительно более выразительную, чем уже сделанная нога. Я сразу решился на сложную операцию: «Ампутировать! — командовал я сам себе.— Прирастить!..» И вот операция свершилась! Как будто удачно...

Скульптура получилась довольно большая, надо было подготовить к ней и соответствующую подставку. Ею стал большой березовый комель, с вычурными наплывами с разных сторон.

Санчо Пансо я сделал из небольшого шишковатого наплыва и довольно удачно. Присоединил его к пьедесталу скульптуры. Осла я решил не делать совсем, чтобы не перегружать и без того отягченный сложными формами «монумент».

РАЗБРАСЫВАЮСЬ?

Я пел всегда и всюду: во время работы, во время прогулок и отдыха, пел с друзьями на вечеринках, на праздниках во время демонстраций. Пение — моя потребность. Но второй профессией оно не стало. На первом курсе Вхутемаса мой товарищ Школьников очень маленького роста и обладатель мощного баса предложил: «Давай учиться!» — «Давай!» — ответил я, и мысль заработала. Тогда был нэп. Среди всяческих музыкальных частных школ пользовались известностью (возможно, благодаря ловкой и умелой рекламе) музыкальная школа Шора. Она была расположена недалеко от Вхутемаса, а объявления о ней встречались на каждом шагу. Мы со Школьниковым двинулись вперед к гостеприимным дверям. Директор школы Шор (не помню его имени и отчества) — маленький, сухонький — согласился на прослушивание с охотой. Аккомпанировала его жена — массивная женщина, исполнявшая в то же время роль кассира, старшего бухгалтера и делопроизводителя. Шор принял нас в свою школу.

Настроение Шора явно изменилось, когда он узнал, что мы студенты и бедны как церковные крысы и, кроме того, не имеем стипендии. Поглядел Шор на меня, потом на Школьникова, потом опять на меня, потом опять на Школьникова и вдруг размяк: «Ну, ладно, принесите бумажку, что не получаете стипендии, и будете учиться бесплатно». Бумажки мы достали, начали ходить на занятия, но учились недолго: почему-то заглох наш энтузиазм.

В конце 30-х годов я начал учиться пению снова. Уроки брал у Елизаветы Александровны Додоновой, дочери известного в свое время солиста Большого театра — Додонова, учителя Леонида Витальевича Собинова.

Всю свою молодость Елизавета Александровна аккомпанировала Собинову под строгим руководством своего отца. Когда я начал брать у нее уроки, ей было уже лет семьдесят. Она очень любила свое дело, своих учеников, была вдохновенной, экзальтированной, с охотой рассказывала о своей молодости, о своем отце, о Собинове, которого она боготворила. Я перезабыл все, что она рассказывала. Может быть, и очень интересное. Была ли Елизавета Александровна хорошей учительницей? Не знаю, мне трудно об этом судить. Она восторгалась моим голосом, считала, что у меня редчайший тембр, что мне надо учиться петь. Мне все время казалось, а может быть, и не казалось, что мой голос чрезвычайно неустойчивый и неровный: то вдруг зазвучит баритонально, вроде как бы по-настоящему, а то глух, сдавлен. Но петь я все-таки хотел, и очень. Может быть, что-то и получалось. Пел я сольфеджио, вскоре — легкие романсы, но все время ощущал нехватки верхов и низов. Елизавета Александровна старательно «растягивала» мой диапазон. Но двигался ли я вперед — не знаю.

Вспоминается смешной случай. У Елизаветы Александровны занималась молодая певица из Театра им. Станиславского. И вот почему-то решила Елизавета Александровна устроить мой с ней дуэт. Я пришел в назначенное время, певица уже дожидалась моего прихода. Елизавета Александровна, щедро улыбаясь, познакомила нас. Высокая стройная красавица-блондинка была, как мне показалось, несколько надменна. Елизавета Александровна суетилась, с чем-то обращалась к нам обоим, почему-то розовея на каждом слове, видимо, пытаясь создать атмосферу контакта и непринужденности.

Начали петь. Стали рядом, чтобы было немного видно друг друга. Елизавета Александровна избрала «Горные вершины» Рубинштейна. Это всегда было мне по голосу, и я довольно легко пел свою партию. Я начал: «Горные вершины спят во тьме ночной». Слышу вроде как звучит. Но вот я заметил на себе взгляд моей партнерши: своими большими сказочно-красивыми серо-голубыми глазами она глядела на меня уничтожающе. Почему? Что это, мне показалось? Но я забеспокоился.

Возможно, по рассказам Елизаветы Александровны, певица ожидала во мне встретить что-то необыкновенное. Елизавета Александровна, по-видимому, так расхваливала меня со всех сторон, что певица при сравнении с действительностью получила иное впечатление. Мо-

жет быть, это моя фантазия, но я сразу осип, заглох, сник. В результате я так вознегодовал на это странное мероприятие Елизаветы Александровны, что совсем перестал к ней ходить и был, конечно, совершенно неправ. Мою певческую «карьеру» окончательно пресекла война.

В свое время мама мне рассказывала, что папа очень хорошо пел. Я всю жизнь ходил с ощущением его преждевременно оборвавшейся песни. Когда лет десять-пятнадцать тому назад на афишах появилась фамилия певца-баритона Константина Лаптева мне сразу подумалось: а все-таки жизнь справедлива — поет-таки баритон Лаптев.

Я люблю стихи. Если бы сейчас я не начал писать, раздумывая — «почему?» — может быть, эта безотчетность чувств осталась бы постоянной. Стих мне кажется разновидностью песни. В песнях, как нам показывает жизнь, человек ощущает постоянную потребность. Почему поет ребенок в часы безмятежной игры? Почему поют девушки в часы отдыха на гулянках? Почему поют... Впрочем, ясно: песнь всюду. Она родилась, живет с человеком, как неотъемлемая часть его. Поэзия — песнь, усложненная раздумьем автора. Голосом и возможностью петь обладает не каждый. Поэт тоже избранник.

Поэт не может не выразить своих острых жизненных впечатлений. Поэт чувствует, видит и слышит больше, тоньше и острее простого человека. Это надо воплотить в словах. Слова превратить в образы и фразы особых поэтически-музыкальных звучаний. Да, музыкальных, потому что поэзия — часть музыки. Ошибается тот поэт, который этого не слышит. Но многие не слышат. Размеры, ритмы и рифмы — элементы музыки стиха.

Помещаю тут некоторые стихотворения преимущественно последних лет. К сожалению, трудоемкость моего основного занятия не дает мне возможности тщательно работать над стихами. Если в изобразительном искусстве я уже давно знаком зрителю, то в поэзии выступаю впервые. Хотя я пишу все время — и даже во сне. Эта первичность показа вызывает трепет почти юношеский, хотя мне уже 60 лет.



В мастерской. Фото 1964 г.



Музицируют (из юношеских рисунков)




Вяз.
Коралово.



СТИХИ РАЗНЫХ ЛЕТ

* *
*

На старости
слышу команду: на старт!
И яро стартую
на старости.
И знаете? Есть
и спортивный азарт,
и взвихренность
яростной радости.
Я вижу и слышу
дорогу стиха,
И меряю метры
стихами я.
А знаете?
Старость не так уж плоха,
Коль надо сказать
и пропеть вороха,
Коль — вдруг! —
и второе дыхание.

1960

ГЛАЗА

Я веду разговор со своими глазами.
Обыкновенный
деловой разговор:
— Вы мне что-то сказали?
— Нет, мы молчим.
— Вы устали?
— Наоборот,
мы открытие сделать хотим.
— Что вы ищете?
— Все, что скорей отзовется:
Краски, линии, жесты,
названия лиц,
сочетания звезд,
начертание Солнца,
цвет волос, тонкость глаз,
оперение птиц.
— Вы наметили поискам
меры и сроки?
— Срок один — твоя жизнь.
— Ко мне вы жестоки!..
— Это вздор, но нам помощь нужна
воображенья,
фантазии,
может быть даже и сна.
Может быть даже и ночь
Нам смогла бы помочь.
Наша зримость одна —
невесома,
бледна,
скудна!

Прага, 1959

ПОЛЕННИЦА

Кто хочет, ищет и не ленится
Найти прекрасное в случайности,
Поймет, что эта вот поленница
Красива до чрезвычайности.
Дремучая, как голос времени,
И юная, как луч предутренний,
Она мне отдала мгновения
И внешней красоты и внутренней.
Куски распиленного дерева
Легли невиданными ритмами,
В соцветьи золотого, серого,
Горя оттенками открытыми.
Концы торцов янтарно-розовых
Глядят наивно и доверчиво.
В свободно брошенные позы их
Прибавить иль убавить нечего.
Овеянные снами древними,
Обласканные непогодами,
Обрезки, бывшие деревьями,
Себя кому-то в жертву отдали.
В них береста на солнце светится,

Как рафинад прозрачно чистая...
Пленился я тобой, поленница,
Моя поленница лучистая.

Переславль, 1959

* *
*

Осенней сыростью заржавели поля.
На буром пожниве бодрящая прохлада.
Стерню холодную губами шевеля,
Ступает медленно скучающее стадо.
Еще слышны раскаты молотьбы.
Еще пышна несмятая солома.
И гуси носят полные зобы
С полей пустующих к теплу родного дома.
На огородах буйная ботва
Гурьбою тесною в развалку и в обнимку
Собралась как ядреная братва
На живописнейшую вечеринку.

1947

УКРОП

Прошел я в жизни приблизительно
  Сто тысяч троп.
И сделал важное открытие:
  Открыл укроп.
Его открыл совсем случайно я
  Позавчера.
Он песнь запел необычайную
  В саду, с утра.
Зеленое с зеленым сверено
  И сведено,
И в зелени зело все зелено
  Зазелено.
Он пел о разаеленом зареве
  Своей весны.
И были светлые глаза его
  Ясным-ясны.
Он был прекрасен! Это главное.
И что с того,
Что буква не стоит заглавная
  И у него.
Он был чудесен. Эта истина
  Куда важней.
Чем вкус его, знакомый исстари
  До наших дней.

ХУДОЖНИКИ С ДАЧИ КАРДОВСКОГО ПИШУТ СТАРУЮ МЕЛЬНИЦУ

Тут русалки с водяными
Уж давно забыты верой.
Может быть, они отныне
Все ушли в пенсионеры?
Еле держится плотина —
Много ль старой жить осталось!..
Не спросилась, подкатила,
Все собой закрыла старость.
Сев у берега на камень,
Смотрит мельница с тоскою
Деревянными руками
Обнялась сама с собою.
Ей и тяжко, ей и любо.
Смотрит, смотрит на пришельцев,
Морщит кривенькие губы,
Стынет каменное сердце.
А они вокруг да около
Обступили, стали станом,
Сели стаей остроокой
По пригоркам, по полянам.
Месят месиво из красок
Синих, серых и зеленых,
И холсты мазками красят
В смыслах неопределенных.
Может быть пришельцы эти
Водят дружбу с водяными?
Из иных пришли столетий,
А поют про них поныне...
Кто их знает. Все быть может.
Кисти вязнут, месят краски,
Словно лапти в бездорожье,
То в пришлепку, то в размазку.

Переславль, 1959

СУЗДАЛЬ

Очертанья Суздаля
И вблизи и издали
Рассмотрите пристально.
Это люди создали:
Каменщики, плотники
Камушек по камушку,
Бревнышко по бревнышку.
Клали кладкой плотною,
Начиная с краешку.



Мельницы. 1939

Возводили, строили,
А построив, сняв леса,
На соборы стройные
Сами любовалися,
Сами удивлялися.
Цветником среди ополья
Подымают колокольни
Свои главы частые,
Свои формы чистые.
Побывайте в Суздале!
Это люди создали —
Хорошо ли, худо ли,
От любви да удали.

* * *

Есть минута смены света:
Передача эстафеты,
Когда свет из рук зари
Принимают фонари.
Это грань соприкасанья,
Это сосуществованье:
Космос — человечество,
Солнце — электричество.
Сопоказ их качества —
Откровенность начисто.
Это свет на полусвете,
Это редкостный букет
Желто-розовых соцветий —
«Нет» и «да» — и «да» и «нет»!

РАЗВЕ БЫВАЕТ, ЧТО Я ОДИНОК?

Когда
четыре безмолвных стены
Сторожат
мое одиночество,
Когда
еще не рожденные сны
Спешат
поглотить меня начисто,

Когда
меня полночь запрет на замок —
Можно ли думать,
что я одинок?
Свет я зажег —
электрический свет,
Значит —
уже одиночества нет!
Свет погасил,
но со мною впотьмах
Тьма начинает беседу в углах.
Тьма замолчит,
слышу — что-то поет
Тонким фальцетом водопровод.
На, а потом,
Ну, а затем
Чьи-то черты вырастают со стен.
Четче и четче,
Острей и острей,
Мига короче,
Восхода ясней.
Образы
движутся вереницами,
Образы
с самыми разными лицами.
Мир их доступен,
простор их широк...
Разве бывает, что я одинок?

1959

ЛИСТОК

Машина вздохнула и тронулась в путь.
И мне почему-то взгрустнулось чуть-чуть.
Возможно, слегка затуманенный сад
Просил меня тихо вернуться назад.
Но он удержать меня так и не смог.
И только один пожелтевший листок,
Вплотную свой лобик к стеклу прислоня,
Смотрел и смотрел и смотрел на меня.

Переславль-Залесский, 1959

НЕТ ПРЕДЕЛОВ

Мы в микромире,
И в космосе мы.
Этакой шири
Не знали умы.
Ту-104
Сказал мне вчера:
«Темы и в лире
Расширить пора».
Стала реальностью
Тема небес.
Страх перед дальностью
Нынче исчез.
Стала реальностью
Тема Луны,
Сентиментальности
Отменены.
Со звездами вровень
Стоят шалаши.
Скорченный корень —
Утеха души,
Сны Тинторетто
И вздох Ци Бай-ши.
Там судьба света —
Тут камыши.
Можно поставить вполне на весы
Все мирозданье — и каплю росы.

Прага, 1959

СЕМЕЧКО

Семечко, сделав стократное сальто,
Прыгнуло прямо на броню асфальта.
Гиблое дело! Конец неизбежен!
Где же спасенье? Спасение где же?
Панцирь асфальта непроницаем.
Мы это видим, не отрицаем.
Но позабудем хотя бы на миг
Семечка нас призывающий крик.
Стойте, молчите!
Чуть-чуть подождите
Очень значительных в жизни событий:
В трещине мелкой, ничтожной для глаз,
Жизнь возникает, жизнь началась...

1959

СНЕЖОК

Сверху вниз, наискосок
Приземляется снежок
И ложится на пути,
Говоря: «Прошу идти!»
Вот он лег у самых ног,
Чтобы я заметить смог.
Запушил дорогу сплошь,



Только все ж...
Я его благодарю,
А себе я говорю:
«Не пойдешь, не пойдешь,
Нарушать не должен ты
Цельность этой красоты...»
И стою я и стою,
Как у кручи на краю,
Словно вот-вот упаду,
Знаю, что сейчас пойду,
а не иду.

1960

ДУГА-РАДУГА

Угадала радуга.
Тучи туго-натуго
Затянула поясом
В семь цветов подбористым.
Утопила два конца —
От любимого крыльца
До крыльца любимой
Лентой неделимой.
Задохнулся водолей,
Солнце стало веселей,
Из-за тучи глянуло,
На поляны грянуло!
Ой ты, радуга-дуга!
Опоясай берега
Цветом самоцветным,
Радостью воспетым.

ИЮНЬ

Июнь в разгаре. Трава по пояс.
Цветет сурепка и анис.
Кругом развернутая повесть —
Гляди, дыши, остановись.
Кругом зеленое в зеленом,
С листвой сливается листва,
И лишь цветеньем миллионным
Обозначается трава.
Она в особом опушеньи.
Пух одуванчиков пока
Притих, мечтая о движенье
При первом знаке ветерка.
В разгаре лето. Трава по поясм.
Все обрело и смысл и цель.
И лишь о чем-то беспокоясь,
Скрипит за лугом коростель.

Переславль, 1960

ЧТО ОТВЕТИМ?

Я просил соловья —
Он мне бросил три связки
отточенных трелей...
О почему до сих пор мы не смели
Эти
Чистейшего тона
цви-цви, ли-ли-ли,
тью-тью-тью,
Ласково, просто принять
не в статью
и не в трактаты,
даже не в речи,
А в россыпи голоса
слов человечьих?
Слышите оклик его?
вью-вью-вью...
Чем же откликнемся мы
соловью?

ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Вчера меня ты не жалела,
Сейчас нежна.
Вчера был ветер без предела,
Сегодня — тишина.
Я вновь себя тебе доверив,
К тебе иду,
Но пали несколько деревьев
В моем саду.

Звенигород, 1961

КОЛОКОЛ

На звоннице
есть колокол забытый,
Давным-давно
висит без языка.
Два паренька
упорно, деловито
Лупцуют «старого»
железкой под бока.
И он мычит
певуче, но невнятно,
Тем самым тоном,
что звучал века;
О том, что, дескать,
очень неприятно,
когда зазря
тревожат старика.

*   *
*

На небе опаловом сонных осин
Мерцает зеленое кружево.
Листок средь ветвей затерялся один
Лоскутиком лета минувшего.
Пушистым покровом раскинулся снег,
И тянется к небу отростками
По горло завьюженный тонкий побег,
Мечтающий зваться березкою.
И слышно, как дышит спокойствием сна
Лесная непуганая тишина.

ЗАПАХИ

Хвала вам, ароматы хомутов,
навоза конского и пота!
Как жаль, что нет у нас духов
пшеницей пышащего обмолота.
Найти ль дыханье конопли
средь городских бензинных испарений?
И запах вспаханной земли,
цветенья и листвы осенней?
А сенокоса сладостный дурман!
А тленье трав на прошлогодней прели!..
Вот что вдохнуть бы
                    в недра новоселий
По новым
        краской дышащим домам!
      Всем
      нам.

1962

СЛОВА РУССКИЕ

Люблю слова я русские,
Люблю слова просторные
И яркие и тусклые,
Резные и топорные.
Их цветность необъятную,
Их гибкость лебединую,
Их грубость непонятную,
Их ласковость родимую.
Люблю расцветки говоров,
И «аканье» и «оканье».
Все дорого, все здорово,
Как родина широкая.
Люблю я слов созвучия,
Оттенки их былинные,
Могучие, певучие,
Как свисты соловьиные.

1962

*   *
*

Спидометр показывает сто
Былинный посвист за ветровиками.
Я пью простор взахлеб. Приемлю все!
Без меры, с распростертыми руками.
Лечу с увала на увал.
То канут вниз, то взмоют горизонты.
Я тут всю жизнь и был и не бывал,
Об этом все напоминает звонко.
Шоссе втыкается тупым штыком
В распластанную мякоть небосклона,
А по бокам и тут и там кругом
Сошлись меня приветствовать колонны.
Бросают сосны шапки в небеса,
Листвой кусты и рощи рукоплещут,
Теснятся перелески и леса,
Друг другу опираяся на плечи.
За ними нивы, пашни и поля.
Улыбчивые до ушей и шире,
Скандируют о том, что есть земля,
Моя, родимая, единственная в мире.



ПРИМЕЧАНИЯ

Стр. 14

Александр Николаевич Афанасьев (1826—1871) — исследователь русского фольклора, составитель сборников русских народных сказок.

Александр Александрович Федоров-Давыдов (1873—1936) — детский писатель, редактор журнала «Светлячок».

Алексей Никанорович Комаров (род. 1880) — художник-анималист, иллюстратор книг для детей и юношества, печатавшихся в изд-ве И. Д. Сытина. Рисунки А. Н. Комарова сопровождают множество отличных наглядных пособий для средней школы. За многолетнюю творческую работу на этом поприще художник удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. А. М. Лаптев пользовался консультациями и советами Комарова при работе над анималистическими сюжетами.

Стр. 17

Игорь Эммануилович Грабарь (1871—1960) — художник и искусствовед, автор фундаментальных трудов по истории русского искусства, один из организаторов в нашей стране музейного дела, охраны памятников искусства и их научной реставрации. Народный художник СССР, действительный член Академии наук СССР и Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии СССР.
Полное название упоминаемой книги: Игорь Грабарь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество (М., изд. Кнебель, 1913). Издания Кнебеля по искусству отличались высоким качеством цветных репродукций. В деятельности этого частного издательства И. Грабарь принимал участие как автор, редактор, организатор экспедиций для изучения памятников русского искусства и архитектуры.

Николай Семенович Самокиш (1860—1944) — художник, мастер батальной живописи, иллюстратор, заслуженный деятель искусств РСФСР.
Как военный корреспондент он участвовал в русско-японской войне, в годы первой мировой войны бывал на фронте вместе с учениками батального класса петербургской Академии художеств в качестве руководителя этого класса; после Октябрьской революции педагогическая деятельность художника продолжалась в Симферополе, затем в Харькове. Созданная Самокишем серия рисунков пером «1812 год» печаталась в «Ниве» к 100-летию Отечественной войны в России («Нива» — еженедельный иллюстрированный журнал, 1870—1918, Петербург — Петроград).

Стр. 26

Василий Алексеевич Ватагин (1883—1969) — художник и скульптор. Действительный член Академии художеств СССР, народный художник РСФСР, лауреат Государственной премии СССР.
Еще в ранней юности, будучи студентом естественного факультета Московского университета, Ватагин начал заниматься в художественной школе Н. А. Мартынова, затем в студии К. Ф. Юона и увлекся изображением животных. В творчестве Ватагина соединились познания ученого-естествоиспытателя, талант художника и глубокая любовь к природе, что уже ярко проявилось в скульптурах и рисунках 1908 года для музея Дарвина в Москве. Целые серии анималистических работ научно-познавательного характера (панно и картины) были им выполнены для зоологического музея МГУ. Монументально-декоративные скульптурные композиции Ватагина украшают территорию Московского зоопарка, его иллюстрации сопровождают труды по естествознанию и книги для детей и юношества. Произведения Ватагина — выдающиеся образцы анималистического жанра.

Петр Васильевич Сытин — историк архитектуры, автор книг: «История планировки и застройки Москвы», тт. I и II (М., 1950, 1954), «Москва. Архитектурный путеводитель» (М., 1960).

Стр. 33

Абрам Ефимович Архипов (1862—1930) — художник и педагог. С 1898 года академик петербургской Академии художеств. Преподавал в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, с 1918 года — в Свободных мастерских, преобразованных в 1920 году в Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас). Решительно возражая против формалистических экспериментов В. Кандинского, причастного к руководству Свободными мастерскими, Архипов отказался от преподавания, он вернулся к педагогической деятельности лишь после того, как В. Кандинский, К. Малевич, А. Певзнер покинули Вхутемас. В 1927 году А. Е. Архипову в числе первых советских живописцев было присвоено звание народного художника Республики.

Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926) — выдающийся художник-живописец и театральный декоратор, автор большого цикла картин и рисунков на сказочно-былинные темы («Ковер-Самолет», 1880; «После побоища Игоря Святославовича с половцами», 1880; «Аленушка», 1881; «Богатыри», 1881—1898).

Стр. 35

Федор Иванович Рерберг (1865—1938) — художник-живописец и педагог, исследователь технологии живописных материалов, организатор и руководитель художественной студии в Москве. Наряду с обучением рисунку и живописи Рерберг читал студийцам курс лекций по истории искусства.

Стр. 37

В воспоминаниях А. М. Лаптева о Вхутемасе в общем правильно обрисована обстановка, царившая в этом

учебном заведении. Ниже приводятся некоторые справочные сведения об истории возникновения этого оригинального вуза.

Вхутемас образовался в 1921 году в результате слияния Первых государственных свободных мастерских (до 1918 г.— Строгановское художественно-промышленное училище) и Вторых государственных свободных мастерских (до 1918 г.— московское Училище живописи, ваяния и зодчества). Народный комиссариат просвещения, в ведении которого находились Свободные мастерские, а потом Вхутемас, считал их главной задачей — воспитание художников, способных своей творческой работой помогать осуществлению культурной революции, развернувшейся в стране. Кроме того, организация таких факультетов как текстильный (с отделениями ткацким и набойки тканей), керамический, деревообрабатывающий и металлообрабатывающий с арматурно-конструкторскими мастерскими, позволяла привлечь в ряды учащихся представителей промышленного производства и тем самым расширить социальный состав учащихся. Обновился студенческий коллектив и на других факультетах — живописном, скульптурном, архитектурном и графическом — за счет молодежи, принятой по путевкам и рекомендациям комсомола, красноармейских студий и политотделов, фабрично-заводских комитетов. Многие из учащихся, представлявшие рабочую прослойку в традиционно сложившейся художественной среде, прошли предварительную подготовку на Рабфаке искусств.

Своеобразной была структура 1-го курса, называвшегося Основным отделением. В течение всего учебного года все студенты-первокурсники, независимо от факультета, учились в совмещенных подвижных группах. В числе обязательных для всех были учебные дисциплины: живопись, рисунок, анатомия, перспектива, начертательная геометрия, история искусства и наряду с этим—«сбъем», «пространство», «фактура» и «цвет». Последние четыре предмета находились под непрерывным критическим обстрелом. На занятиях по этим дисциплинам студенты строили, согласно указаниям преподавателей, самые отвлеченные конструкции из объемных форм, шершавых или гладких поверхностей, цветных плашек, «расфактуривая» плоскости присыпками, наклейками и проч. Специализация начиналась на втором курсе. Здесь также, например на графическом факультете, сначала шло практическое освоение всех видов графики. Поэтому прежде чем выбрать то или иное отделение, второкурсники-графики должны были выполнить задания по офорту, литографии, ксилографии, по высокой и низкой печати, по травлению клише и акцидентному набору в типографии.

Свободные мастерские — Вхутемас были очагом непрекращающихся дискуссий и педагогических экспериментов. Более устойчивые и разумные формы учебная работа приняла в конце 20-х годов, то есть к моменту еще одной реорганизации, когда Вхутемас (с 1927 г. — Вхутеин) был ликвидирован как многофакультетный организм и вместо него в 1930 году возникли институты: Архитектурно-строительный (АСИ), Полиграфический, Московский художественный институт, которому впоследствии присвоили имя В. И. Сурикова. При всех несовершенствах и нечеткости педагогической системы Вхутемаса — Вхутеина было бы неверным отрицать полностью значение этой школы хотя бы потому, что здесь преподавали и руководили мастерскими выдающиеся живописцы, графики, скульпторы — А. Е. Архипов, Д. Н. Кардовский, П. П. Кончаловский, И. И. Машков, С. В. Герасимов, А. А. Осмеркин, В. А. Фаворский, Н. Н. Купреянов, Л. А. Бруни, П. В. Митурич, В. И. Мухина, И. С. Ефимов и другие представители реалистического направления в искусстве. Именно здесь получили идейно-творческую закалку выдающиеся советские художники — Кукрыниксы, С. А. Чуйков, А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов, Г. Г. Нисский, А. Д. Гончаров, Я. Д. Ромас, Н. М. Ромадин, А. П. Бубнов, А. М. Лаптев, В. Г. Одинцов и многие другие.

Стр. 39

«Морозовская галерея» — Музей нового западного искусства, организованный после Октябрьской революции на основе коллекции произведений искусства, собранной И. А. Морозовым в особняке на Пречистенке (ныне Кропоткинская ул., 21, здание Академии художеств СССР). В Музей поступило и собрание картин С. И. Щукина. В 1948 году экспонаты Музея нового западного искусства были переданы Государственному Эрмитажу в Ленинграде и Музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве.

Стр. 40

«. . .работы строгановцев» — имеются в виду рисунки учеников бывш. Строгановского училища прикладного и декоративного искусства. После ликвидации «Строгановки» в 1918 году все помещения, оборудование и материальные фонды этого училища, включая фонд работ учащихся, перешли в собственность Вхутемаса. За неимением в продаже рисовальной бумаги вхутемасовцам в течение нескольких лет выдавали технические рисунки «строгановцев» с чистой оборотной стороной.

Стр. 47

Николай Ильич Подвойский (1880—1948) — член РСДРП с 1901 года, председатель Петроградского военно-революционного комитета в дни Октябрьской революции, участник штурма Зимнего дворца, на XIII, XIV, XV съездах партии избирался членом ЦК ВКП(б). В последние годы жизни отдавал много сил литературной и пропагандистской работе.

Стр. 49

Иван Семенович Ефимов (1878—1959) — скульптор-анималист, народный художник РСФСР. Окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества. Особенно известны его декоративные композиции для садов и парков и работы из фаянса и фарфора. Преподавал на скульптурном отделении Вхутемаса — Вхутеина (1918—1930).

Алексей Ильич Тенета (род. 1899) — скульптор и педагог, проявил себя главным образом в жанре монументально-декоративной парковой скульптуры; по окончании Вхутемаса там же преподавал на скульптурном факультете.

Стр. 50

Из этой группы студентов, учившихся вместе с А. Лаптевым на литографском отделении, почти все стали членами МОССХа с момента его основания. Весьма заметное место в истории советской графики заняли Елена Афанасьева, Соломон Боим, Николай Соколов (из коллектива Кукрыниксов), Феодосий Бочков, Илья Кулешов, Борис Суханов; хорошими плакатистами зарекомендовали себя Николай Коршунов и Константин Молчанов — организаторы литографской мастерской в городке художников на Верхней Масловке.

Дмитрий Анфимович Щербиновский (1867—1926) — художник и педагог, ученик И. Е. Репина и П. П. Чистякова. В Строгановском училище, затем во Вхутемасе руководил классом анатомического рисования.

Александр Давидович Древин (1880—1938) — художник-живописец и педагог. В его творческой практике (и соответственно в преподавании) давали о себе знать увлечения чисто живописными задачами. Он был убежден, что рождение новой живописной культуры произойдет на почве непосредственного восприятия цвета, минуя реалистический опыт предшественников. Вместе с тем, Древин пытался повторить опыт импрессионистов, выдвинувших на первый план этюд по первому впечатлению с натуры.

Роберт Рафаилович Фальк (1886—1958) — художник и педагог. Как преподаватель отличался пристрастием к пространным рассуждениям по поводу различных методов и систем создания картины, не мешая ученикам писать кто как хотел и мог на основании предшествующей подготовки. Мастерская Фалька эпизодически испытывала отлив студентов, переходивших заниматься к П. П. Кончаловскому, А. А. Осмеркину, С. В. Герасимову, пользовавшимся большим авторитетом среди вхутемасовцев.

Дмитрий Николаевич Кардовский (1866—1943) — художник (живописец, график и театральный декоратор). В преподавании придерживался строго реалистической системы, унаследованной от П. П. Чистякова и И. Е. Репина. Во Вхутемасе и Вхутеине Кардовский руководил персональной мастерской (1920—1930) и одновременно преподавал живопись и рисунок в студии на Тверской, организованной художником К. П. Чемкс. В этой студии получили художественное образование В. П. Ефанов, Д. А. Шмаринов, Б. А. Дехтерев и другие художники.

Давид Петрович Штеренберг (1881—1948) — художник и педагог. В предреволюционные годы жил в Париже, где занимался у Пикассо. В 1918 году — правительственный комиссар по делам искусств в Петрограде, позднее — заведующий отделом Изо Наркомпроса. Во Вхутемасе имел персональную мастерскую, которая в 1928 году прекратила свое существование, как не отвечавшая задачам воспитания художников-реалистов и за малочисленностью учеников, желавших заниматься под руководством Штеренберга.

Владимир Андреевич Фаворский (1886—1964) — народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР. За иллюстрации к произведениям русской классической литературы «Слово о полку Игореве», «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина был удостоен Ленинской премии. С 1922 по 1926 год был ректором Вхутемаса; в эти же годы и позже руководил подготовкой художников-ксилографов и читал курс лекций по композиции.

Уже в 20-х годах сложилась так называемая «школа Фаворского», объединившая группу его учеников и последователей, для которых он был всегда высшим авторитетом как разносторонне одаренный художник и необыкновенно яркая человеческая личность. Фаворский проявил свой талант в гравюре на дереве и линолеуме, в рисунке, стенной росписи и мозаике, а также как театральный художник.

Его размышления об искусстве изложены в книге «Рассказы художника-гравера» (М., 1965). О «школе Фаворского», отстаивавшей принцип образного решения темы, опирающийся на разработанную Фаворским сложную систему изобразительных средств, было много споров. Ее антиподом считалась система гравирования И. Н. Павлова, которая следовала традиции репродукционной тоновой гравюры. Видимо, это «противостояние» и имеет в виду автор мемуаров.

Стр. 53

Иван Николаевич Павлов (1872—1951) народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР. Мастер тоновой и штриховой гравюры на дереве, линолеуме и металле. До революции имел собственную мастерскую, где работали ученики-исполнители заказов по репродукционной гравюре для книжных и журнальных изданий. Гравюры за подписью Ивана Павлова с картин Репина, Сурикова, В. Маковского, Прянишникова, Рябушкина, В. Васнецова и Архипова заполняли страницы журналов конца прошлого века («Нива», «Север», «Родина», «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация»), украшали буквари, книги для чтения и календари, выпускаемые московскими издателями Сытиным и Ступиным. Обратившись к гравюре авторской, Павлов создал огромное количество гравюр (черно-белых и цветных), посвященных в основном старой Москве и уходящей провинции. В этих произведениях уже побеждало творческое начало, новые средства изображения: линейно-пространственный рисунок, смелый штрих, контрастные силуэты. Начатое Павловым обновление техники гравирования было продолжено его учениками — М. В. Маториным и В. С. Бибиковым.

Михаил Владимирович Маторин (род. 1901) — мастер цветной линогравюры и книжной черно-белой ксилографии.

Виктор Сергеевич Бибиков (род. 1903) — гравер-маринист, автор серий цветных гравюр «Северный военный флот в Великой Отечественной войне» (1941 — 1943), «Москва военная» (1943), «Адмирал Ушаков» (1945—1946), «Корабли-герои» (1947—1950).

Николай Николаевич Купреянов (1894—1933) — художник, мастер книжной и журнальной иллюстрации, руководитель литографского отделения графического факультета Вхутемаса — Вхутеина. Получив университетское юридическое образование, Купреянов самостоятельно овладел ремеслом художника, преодолев на этом пути многие трудности. Врожденный дальтонизм мешал Купреянову работать маслом, поэтому он работал главным образом в черно-белой графике. Отличаясь огромной работоспособностью, Купреянов за свою короткую жизнь, оборвавшуюся столь трагически (он утонул накануне своего сорокалетия), создал множество превосходных работ — рисунков, иллюстраций, путевых зарисовок, автолитографий и акварелей, выработав свой особый метод «узнавания» цветовых оттенков. Первыми уроками по искусству он обязан А. П. Остроумовой-Лебедевой, К. С. Петрову-Водкину и Д. Н. Кардовскому. Не подражая никому из них, он со временем достиг безукоризненно точного линейно-живописного рисунка. Его авторитет как высокообразованного художника привлек на литографское отделение наибольшее число студентов, обучавшихся на графическом факультете. Купреянов, Бруни, Митурич, Нивинский, Львов, Фаворский представляли коллектив единомышленников, воспитывавших будущих художников в строго реалистическом направлении.

Лев Александрович Бруни (1894—1948) — художник-акварелист, рисовальщик и иллюстратор, автор иллюстраций к сочинениям Фирдоуси, Сервантеса, Киплинга, Низами, Маршака, Гайдара. Эпизодически и очень успешно Бруни работал как скульптор и живописец-монументалист; на графическом факультете Вхутемаса — Вхутеина преподавал рисунок и акварель.

Петр Васильевич Митурич (1887—1956) — художник-график и педагог, мастер реалистического станкового рисунка. Из учеников Митурича следует в первую очередь назвать М. В. Куприянова (из коллектива Кукрыниксов), С. С. Боима, А. М. Каневского, А. М. Лаптева, М. Е. Горшмана, Б. Ф. Суханова.

Петр Иванович Львов (1882—1944) — художник-график и преподаватель рисунка на литографском отделении. Его обширное художественное наследие (станковые рисунки, автолитографии, подготовленные к печати корнпапиры) почти полностью погибло в годы войны. Состоявшаяся впоследствии посмертная выставка Львова не могла поэтому дать представление о большом даровании этого мастера натурного рисунка.

Игнатий Игнатьевич Нивинский (1881—1933) — художник-офортист и театральный декоратор. По окончании Строгановского училища (1898) был оставлен там же преподавателем; одновременно занимался в мастерской архитектора И. В. Жолтовского и у офортиста Гамана. На графическом факультете Вхутемаса — Вхутеина руководил отделением офорта. Студия Нивинского, в которой он давал возможность работать всем желающим совершенствоваться в технике офорта, перешла после его смерти в собственность Московского союза художников и носит его имя.

Николай Иванович Пискарев (1892—1959) — мастер станковой, книжной гравюры и шрифта, один из пионеров синтетического оформления книги, знаток полиграфии, педагог.

Павел Яковлевич Павлинов (1881—1966) — художник-график и педагог, в прошлом ученик О. Э. Браза и Д. Н. Кардовского. На графическом факультете преподавал рисунок, опираясь на систему Кардовского. Как художник заслужил известность своими иллюстрациями к произведениям русской классики.

Николай Алексеевич Шевердяев (1877—1952) — художник-график и педагог. Окончил Училище технического рисования и прикладного искусства в Петербурге; до революции выступал на московских выставках как художник-станковист, затем под влиянием И. Н. Павлова увлекся гравюрой и офортом. Будучи деканом, привлек на графический факультет Вхутемаса лучшие силы из среды художников-графиков того времени.

Вадим Дмитриевич Фалилеев (1879—1948) — художник-график и педагог, в начале 1920-х годов был деканом графического факультета. Получив подготовку в петербургской Академии художеств у В. В. Матэ, Фалилеев мастерски владел рисунком и живописными средствами применительно к цветному эстампу (линогравюра, офорт, акватинта). Умер в Риме, уехав из России в 1923 году.

Илья Алексеевич Соколов (1890—1960) — художник-график, автор тематических серий цветных станковых линогравюр, гуашей и пастелей. Гравированию учился у В. Д. Фалилеева и пользовался советами И. Н. Павлова. Виртуозно владея техникой многоцветной линогравюры и гуаши, Илья Соколов, начиная с 1925 года, работал над тематическими циклами гравюр и гуашей. К числу лучших из этих серий относятся линогравюры, посвященные заводу «Серп и молот» (1925—1949), гуаши «Дом-музей В. И. Ленина в Ульяновске» (1951), «Квартира В. И. Ленина в Кремле» (1956).

Петр Николаевич Староносов (1893—1943) — художник-график, автор сложных многофигурных композиций в гравюре на дереве. Интересны, в частности, его иллюстрации к книге П. М. Керженцева «Жизнь Ленина».

Стр. 54

Михаил Иванович Пиков (род. 1903) — художник-график, ученик В. А. Фаворского, автор гравированных иллюстраций к произведениям мировой классики (Гомера, Эсхила, Данте, Бернарда Шоу).

Лидия Александровна Жолткевич (род. 1900) — художник-график, главным образом акварелист и гравер.

Андрей Дмитриевич Гончаров (род. 1903)— заслуженный деятель искусств РСФСР. Один из самых талантливых учеников В. А. Фаворского, художник-иллюстратор, мастер ксилографии, живописец и театральный декоратор. Преподавал гравирование и оформление книги на графическом факультете Вхутеина. В настоящее время — заведующий кафедрой рисунка и живописи Московского полиграфического института.

Георгий Александрович Ечеистов (1897—1946) — художник-акварелист и гравер, ученик В. А. Фаворского. В числе наиболее известных и типичных для Ечеистова гравюр: портреты Гогена и Матисса (для издания «Мастера искусства об искусстве», 1933), иллюстрации к «Дон Жуану» Байрона (1945—1946).

Евгений Осипович Бургункер (1907—1966) — художник-гравер, ученик В. А. Фаворского. Иллюстрировал пьесы Б. Брехта («Господин Пунтила», 1955; «Матушка Кураж и ее дети», 1960), сочинения Э. Т. Гофмана.

Вадим Николаевич и Юрий Николаевич Ростовцевы (род. 1906) — художники-графики, учились в студии Д. Н. Кардовского, затем на графическом факультете Всероссийской академии художеств в Ленинграде (1928—1930) и в Московском художественном институте: Вадим — на отделении ксилографии у В. А. Фаворского, Юрий — на плакатном отделении у Д. С. Моора. На всесоюзных и московских выставках участвуют станковыми линогравюрами и рисунками (пейзажи, портреты, иллюстрации).

Федор Денисович Константинов (род. 1910)— художник-гравер, ученик В. А. Фаворского. Широко известны его иллюстрации (гравюры на дереве) к «Кентерберийским рассказам» Дж. Чосера (1943), «Ромео и Джульетте» Шекспира, «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера (1959), «Мцыри» Лермонтова (1941—1957). Успешно работает и в станковой гравюре (пейзажи, сцены сельского труда). Заслуженный художник РСФСР.

Вера Константиновна Федяевская (род. 1911) — художник-график, ученица В. А. Фаворского, автор иллюстраций и станковых композиционных линогравюр.

Михаил Хаимович Горшман (род. 1902) — художник-акварелист и иллюстратор, ученик Н. Н. Купреянова. Еще будучи студентом, печатался в журналах «Прожектор», «Безбожник у станка», «Даешь» и др.

Марк Моисеевич Аксельрод (1902—1970) — художник-акварелист и иллюстратор, ученик Н. Н. Купреянова.

Соломон Самсонович Боим (род. 1899) — художник-график, ученик Н. Н. Купреянова и П. В. Митурича; на всесоюзных и московских выставках экспонирует композиционные станковые рисунки, акварели и автолитографии, работает в книжной и журнальной графике.

Феодосий Николаевич Бочков (1901—1952) — художник-график, известен своими станковыми тематическими гуашами.

Борис Федорович Суханов (род. 1900) — художник-график, особенно проявил себя в области станкового и книжного многофигурного рисунка.

Елена Александровна Афанасьева (род. 1900) — художник-акварелист, иллюстратор литературы для детей (книги, журналы, календари).

Николай Александрович Соколов (род. 1903) — художник (график и живописец), один из трех художников коллектива Кукрыниксы, возникшего в стенах Вхутемаса, где М. В. Куприянов, П. Н. Крылов и Н. А. Соколов начали совместно выступать как художники-сатирики в студенческой стенгазете «Красный Октябрь». Ныне действительный член Академии художеств СССР, народный художник СССР, лауреат Ленинской премии и Государственных премий СССР.

Стр. 58

Георгий Григорьевич Нисский (род. 1903) — народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии. Учился во Вхутемасе в мастерской Р. Р. Фалька. Еще студентом Нисский близко познакомился с А. А. Дейнекой и некоторое время находился под влиянием живописных и композиционных приемов этого художника. Раздумья о современности и об искусстве, а также путешествия по родной стране, увлечение спортом вдохновили художника на поиски собственного стиля. Его живописные композиции отражают новую географию страны, многие из них посвящены темам спорта, в них доминирует яркое оптимистическое восприятие мира.

Яков Дорофеевич Ромас (1902—1969) — художник-пейзажист. Окончил Вхутемас как художник-декоратор и в течение ряда лет занимался преимущественно декоративно-оформительскими работами, был главным художником по убранству Москвы в дни революционных праздников и физкультурных парадов, руководил художественным оформлением ВСХВ и ВДНХ; в начале 40-х годов начал выступать на всесоюзных и московских выставках как художник-живописец; с 1958 года действительный член Академии художеств СССР, народный художник СССР, лауреат Государственной премии СССР.

Стр. 61

Иван Иванович Лазаревский — искусствовед и издательский работник. Заведуя графическим бюро детского сектора Госиздата (1924—1930), широко привлекал вхутемасовцев к иллюстрированию и оформлению книг. При доброжелательной поддержке Лазаревского в книжную графику вошли многие бывшие студенты Вхутемаса и в их числе А. А. Дейнека, А. Д. Гончаров, А. М. Лаптев, Г. А. Ечеистов, Л. А. Жолткевич, Т. А. Маврина, Е. А. Афанасьева, М. Х. Горшман и другие.

Петр Иванович Суворов (1901—1968) — художник (гравер и оформист), автор книги «Искусство литографии» и популярных работ по гравированию и репродуцированию произведений искусства в книжных и журнальных изданиях; много лет был профессором графического факультета Московского художественного института им. В. И. Сурикова.

Стр. 64

Дементий Алексеевич Шмаринов (род. 1907) — народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии СССР. Его цикл станковых рисунков «Не забудем, не простим!» (1942, ГТГ), созданный в годы Великой Отечественной войны, получил огромную известность и был впервые показан на Всесоюзной художественной выставке «Великая Отечественная война» (1942, ГТГ). Мастер книжной иллюстрации, он является автором циклов рисунков к «Ромео и Джульетте» В. Шекспира, «Войне и миру» Л. Н. Толстого, «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского, «Петру I» А. Н. Толстого, сочинениям А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова и к произведениям советской классики.

Борис Александрович Дехтерев (род. 1909) — художник-график. Мастер книжной иллюстрации и станковой графики. Народный художник РСФСР, лауреат Государственной премии СССР. Учился в студиях И. И. Машкова и Д. Н. Кардовского, окончил Вхутеин. Известны его иллюстрации к сказкам А. С. Пушкина и Ш. Перро, произведениям И. С. Тургенева, А. М. Горького, К. Г. Паустовского, а также серии графических и живописных работ, посвященные Москве и Подмосковью, впечатлениям от поездок в зарубежные страны.

Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма» была открыта в 1939 году в Москве. Здесь было представлено свыше тысячи произведений, размещенных по тематическим разделам: «Новое лицо страны», «Социализм вошел в быт», «Избранники народа», «Большевики открыли богатства страны», «СССР стал металлическим», «Новые города, новые люди», «Индустрия крепит оборону», «Огонь по врагам», «Страницы прошлого». Организованная по инициативе Серго Орджоникидзе выставка сыграла важную роль в укреплении советского реалистического искусства.

Среди участников Первой выставки графики в Доме печати были студенты полиграфического факультета Вхутеина Ф. Н. Бочков, С. С. Боим, А. М. Лаптев, Н. А. Соколов, а также художники старшего поколения — Д. С. Моор, М. М. Черемных, П. Н. Староносов, Н. Н. Купреянов, С. В. Герасимов и другие.

Стр. 67

Выставка произведений на темы истории Коммунистической партии (1940—1941 гг., Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) сыграла значительную роль в расширении идейно-творческого кругозора художников, обратившихся к темам большого социального звучания.

Стр. 69

Владимир Исаакович Прагер (1903—1960) — художник-живописец, участник всесоюзных и московских выставок.

Николай Васильевич Устинов (род. 1906) — учился на графическом факультете Вхутемаса, но лучших результатов добился как живописец.

Стр. 86

Осип Мартынович Бескин (1892—1969) — литературовед и художественный критик. В послевоенные годы был тесно связан с работой графической секции МОССХа.

Василий Николаевич Сигорский (род. 1902) — художник-график, пейзажист и плакатист.

Стефан Иванович Валуцкий (род. 1902) — художник-плакатист.

Мастерская, выпускавшая «Окна ТАСС», начала работать 27 июня 1941 года. В основной состав художников, создававших оригиналы «Окон», входили: Н. Ф. Денисовский, П. П. Соколов-Скаля — организаторы и руководители мастерской, М. М. Черемных, Кукрыниксы, П. М. Шухмин, Г. К. Савицкий, В. В. Лебедев, С. Н. Костин, В. Н. Горяев.

Стр. 90

Федор Саввич Шурпин (1904—1972) — художник-живописец, лауреат Государственной премии. По окончании Вхутемаса (1930) сравнительно быстро завоевал признание большими композициями на темы крестьянского труда, материнства и др. Творчество Шурпина отмечено тяготением к сюжетам-аллегориям, к собирательному образу колхозной деревни.

Стр. 102

Василий Степанович Баюскин (род. 1905) — художник-график, известен своими работами в области акварели и плаката.

Арам Врамшапу Ванециан (род. 1901) — художник живописец и график (иллюстратор и плакатист).

Дмитрий Константинович Мочальский (род. 1908) — художник-живописец и рисовальщик, профессор живописного факультета Московского художественного института им. В. И. Сурикова. Народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР.

Стр. 103

Всесоюзная художественная выставка «Фронт и тыл» была открыта в конце 1943 года в Третьяковской галерее.

Выставка произведений В. Н. Бакшеева, В. К. Бялыницкого-Бируля, И. Э. Грабаря, Е. Е. Лансере, В. Н. Мешкова, И. Н. Павлова, К. Ф. Юона экспонировалась в семи залах Третьяковской галереи. Следом за этой выставкой творчества старейших советских художников в Третьяковской галерее была развернута выставка произведений С. В. Герасимова, А. А. Дейнеки, П. П. Кончаловского, С. Д. Лебедевой, В. И. Мухиной, Д. А. Шмаринова.

Сергей Васильевич Герасимов (1885—1964) — народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Ленинской премии. С 1957 по 1964 год — первый секретарь Союза художников СССР. На протяжении многих лет был почти бессменным председателем правления Московского отделения Союза художников СССР, пользуясь в среде художников исключительным уважением как выдающийся мастер живописи и иллюстрации, опытный чуткий педагог и общественный деятель.

Николай Георгиевич Машковцев (1887—1962) — историк искусства и художественный критик, член-корреспондент Академии художеств СССР, автор целого ряда фундаментальных исследований по русскому искусству; руководил сектором русского искусства в Научно-исследовательском институте теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР.

Стр. 106

Виктор Ефимович Цигаль (род. 1916) — художник-график, известен своими сериями больших станковых рисунков, посвященных труженикам Кубани и Целинного края, нефтяникам Каспия, горцам Дагестана. Заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии.

Николай Афанасьевич Пономарев (род. 1918) — художник-график, автор серий больших станковых цветных композиций: «Северный Вьетнам», «По Индии» и др. Профессор Московского художественного института им. В. И. Сурикова, секретарь Союза художников СССР, член-корреспондент Академии художеств СССР, народный художник РСФСР, лауреат Государственных премий.

Стр. 107

Николай Васильевич Ильин (1894—1956) — художник книги, блестящий мастер рисованного шрифта и орнамента. В течение ряда лет был главным художником Детгиза и Гослитиздата.

Стр. 114

Александр Алексеевич Агин (1807—1875) — художник-иллюстратор, воспитанник петербургской Академии художеств. Агиным исполнено 104 рисунка к «Мертвым душам». Гоголь не хотел издавать «Мертвые души» с какими бы то ни было иллюстрациями, поэтому рисунки Агина печатались отдельными выпусками начиная с 1846 года; полностью труд Агина был опубликован только в 1892 году в альбоме под названием: «Сто четыре рисунка к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души», рисовал А. Агин, гравировал Бернардский». Впоследствии этот альбом переиздавался несколько раз. В предисловии к третьему изданию Н. С. Лесков писал: «Рисунки Боклевского славятся своей веселостью, и в этом смысле они очень хороши, но они впадают в шарж и даже в карикатурность, а потому их нечего и сравнивать с рисунками Агина, который рисовал очень правильно и старался дать типы гоголевских лиц, которые ему были знакомы, как современнику».

Петр Михайлович Боклевский (1816—1897) — художник-любитель, автор карикатур на злободневные темы. Иллюстрации к «Мертвым душам», исполненные Боклевским, публиковались в журнале «Пчела» (1875), затем в «Альбоме гоголевских типов» (1881); впоследствии много раз воспроизводились в различных изданиях.

Петр Петрович Соколов (1821—1898) — художник-живописец и рисовальщик, блестящий акварелист и изобразитель охотничьих сцен. В иллюстрациях Соколова к «Мертвым душам» (конец 80-х — начало 90-х гг.) по иному, чем в иллюстрациях Агина и Боклевского, истолковывалось содержание поэмы Гоголя: в них присутствуют социальные мотивы и типично русские пейзажи. Гоголевские типы, воссозданные Агиным, Боклевским и Соколовым, несомненно, оказали влияние на позднейших иллюстраторов «Мертвых душ».

Стр. 115

Михаил Сергеевич Башилов (1821—1870) — художник, автор иллюстраций к комедии Грибоедова «Горе от ума» (1862), к роману Толстого «Война и мир» (1866—1867) и «Губернским очеркам» Салтыкова-Щедрина (1868—1870). Просматривая рисунки Башилова по мере их исполнения, Толстой давал художнику советы, в которых довольно полно высказано представление самого писателя о героях «Войны и мира». Переписка Толстого с автором иллюстраций опубликована в академическом издании Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, т. 61 (издание «Войны и мира» с рисунками М. Башилова не было осуществлено).

Иллюстрации Д. А. Шмаринова к роману Л. Н. Толстого «Война и мир» (1944—1954) впервые были показаны на персональной выставке художника в 1954 году и в тот

же год экспонировались на Всесоюзной художественной выставке. В сборнике «Вопросы изобразительного искусства» (изд-во Академии художеств СССР. М., 1954) опубликована статья Д. Шмаринова «Моя работа над иллюстрациями к роману Л. Н. Толстого «Война и мир».

Стр. 119

Александр Андреевич Иванов (1806—1858) — великий русский художник, автор знаменитой картины «Явление Христа народу» (1837—1857, ГТГ), друг Н. В. Гоголя. Принято считать, что именно Гоголь посоветовал художнику заняться изображением сцен уличной жизни Рима. В результате Иванов создал цикл превосходных жанровых акварелей: «Жених, выбирающий серьги для невесты» (1838, ГТГ, вариант в Русском музее), «Аве Мария» (1839, Русский музей), «Сцена в лоджии», «У Монте Тестаччо», «У Понте Молле» (все 1842 г., ГТГ).

Стр. 122

Василий Федорович Тимм (1820—1895) — художник-иллюстратор и издатель «Русского художественного листка» (1852—1862, Петербург), в котором помещались рисунки самого Тимма, К. Трутовского и других художников так называемой «натуральной школы». Литографии Игнатия Степановича Щедровского (1815—1870) были воспроизведены в издании «Сцены из русского народного быта. Рисованы с натуры И. С. Щедровским» (Спб. 1852).

Стр. 123

Музей народного быта в Ленинграде — имеется в виду Музей этнографии народов СССР Академии наук СССР (бывш. Кунсткамера).

Стр. 137

Аркадий Александрович Пластов (1893—1972) — художник-живописец. Действительный член Академии художеств СССР, народный художник СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР. Картины Пластова проникнуты подлинным знанием жизни советской деревни и отмечены глубоким реалистическим мастерством.

Валерий Сергеевич Алфеевский (род. 1906) — художник-график. Его станковые акварели и иллюстрации отличаются живописностью, в меру дополненной рисуночным абрисом.

Стр. 146

Виталий Николаевич Горяев (род. 1911) — заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии. Известен как иллюстратор, автор станковых и журнальных рисунков. Член редколлегии журнала «Крокодил».

Григорий Георгиевич Филипповский (род. 1909) — художник-иллюстратор, работает главным образом над иллюстрациями западноевропейской классики.

Орест Георгиевич Верейский (род. 1915) — художник, работающий в различных жанрах и материалах графики. Широко известны его иллюстрации к «Василию Теркину» и «Дому у дороги» А. Твардовского, к «Тихому Дону» М. Шолохова, к повести А. Фадеева «Разгром». Заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР.

Стр. 151

Дом творчества художников в Переславле-Залесском помещается в доме, принадлежавшем художнику Д. Н. Кардовскому, и служит базой для повышения квалификации художников. Здесь созданы благоприятные условия для их самостоятельной творческой работы.

Алексей Михайлович Грицай (род. 1914) — художник-пейзажист. Народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР.

Александр Иванович Лактионов (1910—1972) — живописец, народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии. Ученик И. И. Бродского, последователь его принципов иллюзорного изображения в живописи. Известен портретными работами и жанровыми картинами («Письмо с фронта», 1947, ГТГ и др.).

Федор Петрович Глебов (род. 1914) — художник, ученик Н. П. Крымова. Воспоминания Глебова о своем учителе опубликованы в книге: «Николай Петрович Крымов художник и педагог» (изд-во Академии художеств СССР, М., 1960). В этой же книге собраны статьи, стенограммы бесед Н. П. Крымова.

Стр. 154

Николай Петрович Крымов (1884—1958) — художник, мастер пейзажной живописи, заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР.

Статьи Крымова, в которых он излагает свои понятия цвета и тона, вызвали оживленную дискуссию в печати и среди художников.

Стр. 156

Андрей Нефедович Туманов (род. 1924) — скульптор.

Стр. 158

Александр Алексеевич Коробов (род. 1905) — художник-живописец.

Николай Николаевич Воронин (род. 1904) — археолог, историк искусства, знаток и исследователь древнерусского искусства и архитектуры. Его фундаментальный труд «Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков» (т. I. М., 1961; т. II. М., 1962) удостоен Ленинской премии.

Илья Сергеевич Глазунов (род. 1930) — художник-живописец и график.

Николай Николаевич Жуков (род. 1908) — художник-график, народный художник СССР, член-корреспондент Академии художеств СССР. Известность к Жукову пришла незадолго до Великой Отечественной войны, когда он выступил с циклом рисунков, посвященных К. Марксу и Ф. Энгельсу. В годы Великой Отечественной войны Н. Жуков — художник студии имени М. Б. Грекова — показал себя мастером политического плаката и фронтовых зарисовок, использованных впоследствии в тематических альбомах и иллюстрациях (например, к «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого). Много творческих сил художник отдает графическим циклам, в которых изображает эпизоды из жизни и революционной деятельности В. И. Ленина. Лауреат Государственных премий СССР.

Марк Александрович Абрамов (род. 1913) — художник, автор карикатур на международные темы, заслуженный деятель искусств РСФСР.

Анатолий Никифорович Яр-Кравченко (род. 1911) — художник, лауреат Государственной премии. Ученик И. И. Бродского и последователь его живописной системы. Яр-Кравченко особенно известен своими портретными рисунками, запечатлевшими облик наших современников.

Павел Львович Бунин (род. 1927) — художник-график, автор многих циклов иллюстраций к произведениям русской и зарубежной классики и книгам советских авторов.

Стр. 166

Антонин Славичек (1870—1910) — выдающийся чехословацкий живописец-пейзажист, воплотивший в своем творчестве лучшие традиции национальной школы реалистического пейзажа XIX века. Испытал некоторое влияние французских импрессионистов. В его картинах проникновенно передано лирическое чувство красоты родной природы.

Стр. 170

Вацлав Фиала (род. 1896) — чехословацкий художник-график, выдающийся мастер книжной иллюстрации.

Карел Покорны (1891—1963) — скульптор, профессор пражской Академии художеств, народный художник Чехословацкой социалистической республики, почетный член Академии художеств СССР.

Макс Швабинский (1873—1963) — художник-живописец и график, автор монументальных работ (витражи, мозаики, стенные росписи), профессор пражской Академии художеств, народный художник Чехословацкой социалистической республики.

Пол Хогарт (род. 1917) — английский художник-рисовальщик и иллюстратор; один из основателей группы художников-реалистов «Глядя на людей», провозгласившей лозунг: «Искусство ради человека». Выставка «Глядя на людей» (1955, Манчестер) была показана и в Москве (1957).

Стр. 172

Иозеф Лада (1887—1957) — художник, иллюстратор-сказочник. Искусство Лады, стилизованное под народный лубок, пользуется широкой популярностью в Чехословакии, особенно иллюстрации к «Бравому солдату Швейку» Гашека.

Стр. 180

Биеннале — международная выставка изобразительного искусства, устраиваемая каждые два года на территории «Общественных садов» в Венеции. Первая Биеннале была организована в 1895 году.
Россия выступила на первой же Биеннале и в 1914 году построила на территории «общественных садов» свой павильон, перешедший после Октябрьской революции в собственность СССР. Советское искусство демонстрировалось на Биеннале с 1924 по 1934 год. С 1956 года Советский Союз вновь участвует на Биеннале.

Ренато Гуттузо (род. 1912) — итальянский художник и общественный деятель. В годы второй мировой войны — активный участник подпольного антифашистского движения. Член Всемирного Совета Мира. С 1962 года — почетный член Академии художеств СССР. В 1972 году удостоен международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

Франческо Мессино (род. 1900) — итальянский скульптор, его произведения выполнены в классических традициях.

Стр. 181

Дмитрий Аркадьевич Налбандян (род. 1906) — живописец, народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственных премий.

Юрий Дмитриевич Колпинский (род. 1909) — искусствовед, член-корреспондент Академии художеств СССР.

Павел Иванович Бондаренко (род. 1917) — скульптор, лауреат Государственной премии, народный художник РСФСР.

Стр. 196

Павел Дмитриевич Корин (1892—1967) — народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Ленинской премии. Портрет Ренато Гуттузо, написанный П. Кориным в 1961 году, находится в Государственном Русском музее в Ленинграде.

Стр. 206.

Евгений Викторович Вучетич (род. 1908) — скульптор, народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР, автор известных монументов, посвященных победе советского народа над фашизмом в Великой Отечественной войне: «Воину-освободителю» в Берлине (1949) и мемориального ансамбля в Волгограде (1960).

Матвей Генрихович Манизер (1891—1966) — скульптор, народный художник РСФСР, действительный член и вице-президент Академии художеств СССР, лауреат Государственных премий СССР. Автор известных памятников: В. И. Ленину в Ульяновске (1940), В. И. Чапаеву в Куйбышеве (1932), Т. Г. Шевченко в Харькове (1935), Киеве, Каневе (1939), скульптур на станции «Площадь Революции» Московского метрополитена (1939), статуи Зои Космодемьянской (1942) и других произведений.

Корнелиу Баба (род. 1906) — известный румынский художник-живописец, почетный член Академии художеств СССР. Для его творчества характерны глубокий психологизм и яркая эмоциональная выразительность реалистических образов людей труда.

Давид Александрович Дубинский (1920—1960) — талантливый художник-график, член-корреспондент Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии. Широко известны его иллюстрации к рассказам и повестям: «Чук и Гек» А. П. Гайдара (1950), «Дом с мезонином» А. П. Чехова (1954), «Поединок» А. И. Куприна (1960).

Степан Дмитриевич Эрьзя-Нефедов (1876—1959) — скульптор, работавший главным образом в дереве. Лучшие его работы — «Л. Н. Толстой» (1930), «Аргентинец» (1941), «Москвичка» (1953) и другие исполнены большого пластического мастерства.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Цветные иллюстрации





СОДЕРЖАНИЕ

8-1-2
6-72

А. М. Лаптев «В ПУТИ...»

С предисловием А. М. Лаврова

Издательство «Изобразительное искусство». Москва. 1972

Москва А-319, ул. Черняховского, 4-а

Художник *В. В. Савченко*

Редактор *Т. А. Савицкая*

Художественный редактор *А. А. Трошина*

Художественно-технический редактор *М. С. Ильина*

Корректор *Л. В. Асатиани*

Цветные клише изготовлены цинкографом В. М. Смирновым;
тоновые — С. М. Александровым

761
Лап—24

А 08921. Подп. в печ. 9/VI—72 г. Сдано в набор 15/VII—71 г.
Формат 84 × 108[1]/16. Бумага мелованная 120 гр.
Печ. л. 15. Усл.-печ. л. 25,2. Услов. уч.-изд. л. 23,152
Тираж 15 000. Зак. 726. Цена 3 р. 03 к.
Экспер. тип. ВНИИ полиграфии


A.1.58.